LO10396381

HERMANN KRETZSCHMAR

# G. S. BACH

## LA VITA E LE OPERE

TRADUZIONE DI A. URANI

GAT 20

BIBLIOTECA
GUIDO M. GATTI

G. B. PARAVIA & C.
TORINO-MILANO-FIRENZE-ROMA-NAPOLI-PALERMO

## NOTA DELL'EDITORE

*Hermann Kretzschmar, l'insigne storiografo spentosi nel 1924, svolse nell'Università di Berlino un corso su Johann Sebastian Bach, che Breitkopf und Härtel pubblicarono nel 1922. Nella parte biografica seguì l'informatissimo Spitta e le migliori fonti. Nella parte critica ammise o confutò altrui pareri, presentò anche suoi giudizii, e nel celebrare il maestro tedesco non trascurò di notare le influenze italiane, evidenti nell'arte di lui. Questo succoso volume, ricco di notizie, illuminato dalla scienza, garantito dalla competenza d'un nome autorevole, abbiamo creduto opportuno di far tradurre per i lettori italiani, nel duecentocinquantesimo anno dalla nascita del grande musicista. Qualche rettifica, qualche nota, è stata desunta dall'eccellente* Biography *di Ch. Sanford Terry* (*Londra, 1928*).

---

## LA STORIOGRAFIA BACHIANA

Nessun nome di grande musicista del tempo prehaydniano ci è più familiare di quello di G. S. Bach; il tempo fa ogni giorno più numerosa la falange degli adepti e dei cultori della sua arte.

Tale culto esteriore potrebbe costituire un pericolo; ad evitarlo occorre che la comprensione dell'individualità e dell'opera del Maestro, spogliata di ogni vana rettorica, venga sempre più largamente approfondita, chiarita, diffusa.

Portare all'altrui conoscenza la personalità di S. Bach è per la storia dell'arte musicale uno dei compiti più avvincenti, compito complesso che interessa con uguale intensità, oltre che l'erudito, anche l'uomo ed il patriotta.

Compito difficilissimo. Chi voglia trattare il tema senza esagerazioni, serbandosi imparziale e sereno nei riguardi di altri grandi artisti, deve conoscere a fondo l'opera di Bach, il tempo in cui egli visse, e possedere l'indipendenza di giudizio che solo è retaggio di una vasta cultura.

Attendiamo dai posteri una completa ed esauriente biografia bachiana poichè oggi ancora noi non siamo in grado di precisare quanto il Maestro debba all'opera dei contemporanei e a quella dei precursori.

1. H. Kretzschmar, *G. S. Bach.*

Quest'affermazione non svaluta affatto l'opera di Spitta su Bach, nota a tutti come uno dei più cospicui contributi alla biografia musicale.

È anzi merito di Spitta se a questo riguardo le nostre esigenze si son fatte più severe; è grande essenziale pregio della sua opera l'averci dato una visione precisa dell'ambiente da cui Bach trasse origine e additate le fonti dell'arte sua e i rapporti coll'arte dei contemporanei.

Presentandoci per la prima volta Bach in rapporto con Buxtehude, Böhm, Pachelbel e coetanei, l'opera di Spitta supera quelle dei precedenti biografi (annoveriamo fra questi H. Bitter, 2 voll., Berlino, 1865; 2ª ediz. 4 voll., 1881; Hilgenfeldt, 1850 e Schauer, 1850), molte delle quali sono completamente svalorizzate dall'insigne studioso con l'acuta penetrazione, la ricchezza delle date e la precisione dei chiarimenti.

Due soli lavori della più antica letteratura bachiana meritano di essere tenuti ancor oggi in considerazione. Il primo è il *Necrologio di Bach* che la biblioteca musicale di Mizler pubblicò nell'anno 1754 (1), il cui valore intrinseco consiste, oltre che nell'assoluta veridicità, nell'agile, semplice, chiaro stile aneddotico usato dai biografi del XVIII secolo.

Compilato da Philipp Emanuel Bach, venne più tardi completato da Joh. Friedrich Agricola, uno dei migliori discepoli del Maestro. A questo *Necrologio* di Mizler attinsero Joh. Hiller per le sue biografie di celebri teorici e musicisti del 1784 e Gerber per la voce « Bach » nel *Lexicon* storico-biografico dei musicisti del 1790; ma Gerber arricchì la sua esposizione di notizie originali trasmessegli dal padre suo, il quale aveva studiato a Lipsia ai tempi di Sebastiano Bach.

---

(1) Nuova edizione nel « Bachjahrbuch » (1920).

La seconda opera, che può essere oggi ancora utilmente consultata, è la biografia di Joh. Nik. Forkel (Lipsia, 1802; 2ª ediz. 1855), egli pure alunno di un alunno di Bach. Questo lavoro non è scevro di errori elementari, ma in esso, per la prima volta, l'arte bachiana è messa in evidenza con alta profetica ammirazione.

Dai successori di Spitta poco è stato aggiunto finora all'argomento; fiumi di parole in luogo di diligenza ed erudizione. Emerge in tanta mediocrità il libro dell'alsaziano Albert Schweizer, *Bach, le musicien poète* (1905; 2ª ediz. tedesca ampliata, Lipsia, 1920). Questi, considerata tutta la varietà delle espressioni bachiane, richiama l'attenzione sul fatto che il vero ed intrinseco contenuto di quell'arte è il pensiero, e che il valore poetico ne è superiore a quello contrappuntistico.

È deplorevole che, non soltanto la critica francese ma anche la tedesca abbiano considerato il contenuto di questo libro di Schweizer come una dottrina nuova e una scoperta originale.

Opera affine, e ugualmente meritevole di considerazione, è un altro libro francese di André Pirro: *L'esthétique de J. Seb. Bach* (Parigi, 1907).

Nè si può tacere infine della piccola biografia bachiana di Phil. Wolfrum. Poco rispettosa della storia, gretta e irriverente negli attacchi a Händel, essa contiene tuttavia alcune buone osservazioni musicali; d'altronde non è che una guida sommaria attraverso la vita e l'opera di Bach dettata in base a una lunga pratica e dimestichezza coi capolavori del Maestro. Per quanto riguarda le date in genere non resta che attenersi allo Spitta, naturalmente con senso critico e utilizzando le più recenti indagini.

---

CAPITOLO I.

## GLI ANNI GIOVANILI

I Bach nacquero in Turingia, regione che con la Sassonia diede alla musica tedesca dalla Riforma fino all'inizio dell'Ottocento la maggior parte dei suoi grandi cultori. I capostipiti della famiglia ebbero dimora in Gräfenrode, Rockhausen, Molsdorf, Wechmar; di essi, secondo i documenti, già si hanno notizie nel Quattrocento (1).

Fu dunque legittimo orgoglio quello che nel 1715 mosse il nostro Sebastiano a stendere di sua mano la genealogia della propria famiglia. Tale documento, di cui furono diffuse copie più o meno letterali, si trova attualmente nella Biblioteca di Stato prussiana (2), con una serie di altri alberi genealogici, il più antico dei quali risale a Ph. Emanuel Bach.

Secondo queste fonti S. Bach farebbe risalire la propria stirpe a Veit Bach di Wechmar, mastro fornaio o mugnaio, il quale, nato fra il 1550 e il 1560, visitò fra altri paesi anche l'Ungheria, offrendo così ai Magiari un pretesto per attribuirsi i natali del Grande. Di questo fatto si ha notizia la prima volta in un volume di Korabinsky (1784), nel quale l'autore, descrivendo Presburgo, la città in cui si incoronavano i re d'Ungheria, riproduce un piccolo albero genealogico con medaglioncini cifrati, al quale è annessa una lista di sessantaquattro Bach, tutti di sesso

(1) Un incartamento giudiziale di Arnstadt (1438) fa menzione di un Claus Bach di Gräfenrode.

(2) Nuova edizione di M. SCHNEIDER nelle pubblicazioni della nuova *Bach-gesellschaft.*

maschile. Da ciò la leggenda, diffusasi fino ai tempi nostri, che i Bach siano di origine ungherese.

Che Veit invece abbia poi fatto ritorno in patria ci dice lo stesso Bach nella *Genealogia*.

È assai significativo per la storia della famiglia l'inclinazione che Veit ebbe per la musica. Narra la *Genealogia*: « Egli trovava il suo massimo godimento in una cetra che teneva presso di sè anche al mulino e sulla quale suonava durante la macinatura... e questo fu, per così dire, il primo avviamento alla musica per i suoi discendenti ».

Già un figlio di Veit, il gaio Hans Bach, era musico per vocazione; seguono poi, sempre a quanto narra la *Genealogia*, tre membri della famiglia di Wechmar, i quali, verso la metà del Seicento, vengono mandati in Italia dal reggente conte di Schwarzburg-Arnstadt per una più ampia educazione musicale. Uno di questi, Jonas, era cieco ed ebbe molte avventure.

Ed ecco da questo momento i Bach crescere e ramificarsi in una vasta progenie di musicisti turingesi, che non ha precedenti nella storia. Erano tempi, è vero, in cui certe determinate vocazioni si venivano regolarmente trasmettendo di padre in figlio, quale monopolio familiare; ma dove troveremmo altro esempio di un'unica famiglia che in tutta una regione accaparri per sè, esclusivamente, una specifica attività, come fecero i Bach per la musica, nella Turingia nel XVIII secolo?

Sarebbe interessante, per quel poco che oggi ancora è possibile, di prendere in visione registri parrocchiali e documenti di archivio e poter stabilire quante volte in un determinato anno, negli attuali circondari di Weimar, Gotha, Schwarzburg, Meiningen, Koburgo il nome Bach compaia nell'elenco dei cantori, organisti, musici civici e di corte. In Erfurt, per cent'anni consecutivi, dal 1635 al 1735, la famiglia diede alla banda municipale tal copia

di direttori e di suonatori che, ancora nell'Ottocento, quando da lungo già la famiglia era estinta, i membri della banda municipale, per brevità, eran chiamati «i Bach». La maggioranza di questi uomini fu addetta al servizio della chiesa, ma non per questo ce li dobbiamo immaginare come una schiatta di «pii Fridolin» (bigottelli). Fu anzi loro caratteristica familiare un temperamento appassionato, litigioso, al quale Friedmann Bach dovette la sua rovina.

Già in tempi remoti un Bach di Erfurt diede prova di bollenti spiriti allorchè rapì dai banchi di scuola la figlia di un borghese, per unirsi segretamente a lei. Brutto tiro, che l'onestà dell'intento può scusare e che più tardi venne infatti perdonato (1).

Del selvaggio periodo che seguì la guerra dei Trent'anni i Bach ebbero, come tanti altri, a soffrire. Uno di essi, cantore in Gehren, morì di crepacuore in seguito all'affronto patito dalla propria figlia ad opera di un signorotto di Sonderhausen. Erano i tempi della servitù della gleba e l'oltraggio a nessun conto poteva esser riparato.

## Famiglia di musicisti

Allegra e onesta gente però questi Bach, pur nella loro miseria e rozzezza. Buon umore e giovialità facevano parte del patrimonio avito, e ogni anno, in un bel giorno di autunno, ne davano nuova ufficiale conferma, convenendo da ogni parte ad un convito familiare allietato da *Quodlibet*, cioè da cantate improvvisate, in cui si intrecciavano giocondamente le più svariate e note danze e canzoni.

S. Bach ha immortalato questo ramo d'arte, che è il più nobile corrispondente del nostro *Potpourri* strumentale,

---

(1) Richard Buchmeyer, *Notizie intorno ad un'avventura giovanile di Jakob Bach.*

nella sua *Bauernkantate*. Secondo l'antica terminologia, questa cantata apparterrebbe appunto al genere dei *Quodlibet*.

Tutti i componenti della famiglia Bach, oltre che membri della banda municipale, cantori, organisti, furono anche compositori, chè tale era la consuetudine dell'epoca per chiunque coprisse una pubblica carica musicale. Del singolo valore di tali compositori oggi non ci è dato sapere e forse sapremo solo col tempo. È probabile che a tal riguardo la commissione dei *Monumenti dell'arte musicale tedesca*, la quale sta facendo ricerche e compilando cataloghi in tutte le città e paesi che ancora posseggono documenti musicali dei secoli trascorsi, riesca a fornirci ulteriori notizie.

Due soli antenati di Bach sopravvivono oggi nelle loro opere: Johann Christoph, zio paterno, e Johann Michael, padre della prima moglie di Sebastiano.

È del primo, organista della chiesa di S. Giorgio in Eisenach, il mottetto *Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn*, che a lungo fu ritenuto opera del grande nipote. Del secondo, cantore in Gehren, esistono numerosi preludi ai corali e pezzi per organo conservati anche in antiche raccolte manoscritte (per es. la Mattheis). August Ritter stampò una di queste composizioni nella sua *Storia dell'organistica*; sei mottetti sono pubblicati nella nota raccolta di Nau.

## Nascita di Giovanni Sebastiano

Il padre di Sebastiano, Ambrosio Bach, nato in Erfurt l'anno 1645, sposò quivi tale Elisabeth Lämmerhirt, figlia di un pellicciaio, a lui maggiore di un anno. Buon violinista, membro della banda municipale, ottenne nel 1671 il posto di *Stadtmusikus* in Eisenach. Nacquero dall'unione sei

maschi e due femmine, ma solo Jakob, Maria Salome e Sebastiano vissero oltre la giovinezza.

Sebastiano, ultimo della nidiata, venne alla luce il 21 marzo 1685. Esiste ancora sul *Frauenplan* di Eisenach la bella casa natale, oggi museo di proprietà della nuova società bachiana.

Erede di un tesoro musicale accresciutosi ininterrottamente in due secoli di vita, Bach crebbe nei poetici dintorni della Wartburg, in una delle più belle provincie tedesche, e molto egli deve a questa sua terra.

Se sul finire del Seicento ogni ricordo di Tannhäuser, di Wolfram di Eschinbach, dei cantori d'amore era senza dubbio spento in Eisenach, fresca memoria vi si serbava invece di Lutero, *Kurrendenknabe* (1) e di Lutero, *Junker Jörg* (2). Ciò spiega perchè più tardi nelle sue Passioni e nelle sua Cantate religiose Bach abbia così nettamente rimesso in valore il carattere protestante già scolorito dal tempo.

Anche il forte sentimento che egli ebbe della natura e della vita popolare dovette sbocciare e svilupparsi in lui fin dalla fanciullezza; esso si rivela con melodie spiccatamente turingee nelle sue composizioni strumentali, ad es. nella fuga in mi b. magg. del *Clavicembalo ben temperato*.

Probabilmente assai presto Bach fu avviato dal padre allo studio del violino, dallo zio al clavicembalo e, poichè possedeva una voce di soprano che alcuni documenti dicono bellissima, fece certo parte del coro dei fanciulli di Eisenach. Si spiegano in tal modo anche le molte assenze dell'allievo di quarta e di quinta ginnasiale, delle quali ci

---

(1) Fanciullo di coro che andava di casa in casa cantando inni sacri e ne riceveva in compenso un'elemosina. N. d. T.

(2) Pseudonimo del giovane Lutero dopo che ebbe svestito l'abito religioso. N. d. T.

lasciò notizie il rettore del liceo; scappatelle che non impedirono tuttavia a Bach di diventare un buon latinista. Nel 1694 gli morì la madre; il padre l'anno seguente. La vita, che così presto cominciava a farglisi duramente sentire, gli conferì un carattere profondamente riflessivo.

## Da Eisenach a Ohrdruf

Decenne abbandonò Eisenach e si recò a Ohrdruf, presso Gotha, dove, dal 1690, il fratello maggiore, Joh. Christoph, era occupato in qualità di civico organista; qui, nuovamente come allievo cantore, frequentò il liceo. Rare notizie abbiamo finora di quel soggiorno. Narrasi che dal fratello egli ebbe dapprima regolari lezioni di clavicembalo, ma che, non sentendosi sufficientemente aiutato, il volonteroso fanciullo fece da sè. Johann Christoph possedeva un libro di difficili pezzi per organo dei più rinomati maestri e, poichè al fanciullo era vietato l'aprirlo, segretamente di notte questi lo sottraeva alla libreria. In sei mesi, al chiaro di luna, tutto se lo trascrisse, ma fu sorpreso dal fratello che bruscamente gli ritolse il manoscritto.

Presumibilmente in tal guisa Sebastiano imparò a conoscere, fra altri compositori, Johann Pachelbel, maestro di Johann Christoph. Circa i suoi ulteriori progressi in Ohrdruf ci dànno notizie i programmi e i registri del liceo che tuttora si conservano in quella città.

Il nome di Bach compare la prima volta in quei documenti nella *Tertia* del corso 1695-1696. Ha undici anni ed è di ben quattro mesi il più giovane della classe; rapidi devono essere stati i suoi progressi se, già alla fine di settembre (S. Michele) del 1699, lo troviamo nell' ultimo corso di liceo. In questi anni Bach studiò senza dubbio Cornelio Nepote e Cicerone, le epistole di quest'ultimo in

particolare, infervorandosi nelle dispute latine e nelle esercitazioni stilistiche.

Se i due maestri che si succedettero nella cattedra di canto, J. H. Arnold e E. Herda, abbiano lasciato in lui una vigorosa impronta non è dato affermare. Nel coro v'era musica a sufficienza, chè in tutte le scuole tedesche, al coro formato dagli alunni, oltre il servizio religioso domenicale e degli altri giorni festivi, incombeva l'obbligo di partecipare a grandi e piccoli cortei, nozze, battesimi ed altre ricorrenze familiari; ciò era fonte di lucro per gli allievi cantori, ma anche grande fatica.

Bach, verosimilmente, fu in Ohrdruf primo soprano o concertista, rimunerato con particolari compensi; e certo egli si distinse a tal segno nel canto e in altre esecuzioni musicali, che la sua fama si divulgò nei paesi vicini.

Infatti, nell'anno 1700, proprio quando i rapporti col fratello si erano fatti più tesi, Sebastiano venne invitato con l'amico Erdmann a far parte della *Michaelisschule* in Lüneburg; questo gli impedì di frequentare l'ultimo corso del liceo di Ohrdruf fino al termine dell'anno scolastico.

Tale chiamata di un giovane allievo riuscirebbe oggi incomprensibile, ma di questi casi si hanno numerosi esempi fin all'inizio dell'Ottocento, perchè i cori delle Università erano non soltanto scuole musicali ma anche istituzioni concertistiche di antica data, e il poter disporre di artisti eccellenti era per essi di alto interesse commerciale. Avveniva quindi che certi alunni, segnalatisi quali solisti, fossero oggetto di sollecitudini quanto una celebre prima donna.

## Da Ohrdruf a Lüneburg

Lüneburg, dischiudendo a Bach più vasti orizzonti, ebbe somma importanza per la sua evoluzione artistica, chè, a dispetto dell'ingegno, se egli fosse rimasto in Tu-

ringia, non avremmo in lui che una seconda edizione dello zio Joh. Christoph Bach (*Ich lasse dich nicht*); e la immensa bramosia di sapere che maturò il suo genio non avrebbe trovato in patria che uno scarso alimento.

L'arte della Turingia non gli poteva offrire infatti altro modello che i mottetti, i pezzi d'organo e le Suites dei parenti musicisti.

Tutt'altra cosa dicasi di Lüneburg, che oggi ancora, a chi la contempla dall'alto della Foresta di Sassonia, appare con le sue innumerevoli chiese una grande metropoli.

Quivi intanto le mansioni del coro erano ben diverse che in Eisenach e in Ohrdruf. Il *Michaelischor*, di cui Bach fece parte dalla Pasqua del 1700, doveva misurarsi con un concorrente di ugual valore, il *Johanneum*, cioè il coro dell'altro liceo di Lüneburg.

Sulle funzioni e i compiti di queste due istituzioni siamo abbastanza bene informati da W. Junghans, il quale, nel programma pasquale del *Johanneum* (1870) ci descrive e documenta la vita musicale della città (1).

Questa descrizione non ci pone per lo più sott'occhio che situazioni note e ovunque ricorrenti nel vecchio tempo, ma nella letteratura relativamente ricca sulle primitive scuole corali tedesche ha un suo pregio particolare per le notizie che contiene circa le biblioteche corali delle due istituzioni. Di queste ci rimane oggi la biblioteca del *Johanneum*, anche maggiormente consultata in questi ultimi anni per proficui studi e pregevoli pubblicazioni.

Un catalogo della *Michaelisbibliotek* in data del 1676, integralmente trasmessoci dal Junghans, ci informa che questa possedeva, oltre che raccolte corali universalmente note, quali il *Florilegium Portense* di Bodenschatz e il *Promptuarium musicum* del Schadaeus, anche le più sa-

(1) Joh. S. Bach, alunno della Scuola di S. Michele in Lüneburg.

lienti opere stampate di Schütz, Scheidt, Hammerschmidt, J. Rud. Ahle, Briegel, Rosenmüller, Joh. Michael, Joh. Schop, Jeep, il berlinese Krüger, Th. Selle e Joh. Krieger di Zittau; oltre a ciò, un vistoso tesoro di 1100 composizioni chiesastiche manoscritte (1).

Bach, in qualità di *Mettenschüler*, fece dunque parte della *élite* del coro e percepì alti emolumenti; più tardi ne fu presumibilmente anche prefetto. Ebbe così, in grazia delle prove e delle esecuzioni e dei libri presi a prestito dalla biblioteca, quella larga opportunità, che gli sarebbe mancata in Turingia, di conoscere i maestri della musica tedesca.

Le città della Turingia erano quasi tutte ancor ligie alla vecchia musica corale; l'arte nuova con l'a solo come punto centrale, non aveva varcato i confini delle capitali. Quale nuovo mondo dovettero perciò rivelare al giovane Bach i *Concerti spirituali* di Schütz e i *Dialoghi* di Hammerschmidt! Ignoriamo in qual modo e in qual misura egli potè consultare il materiale della biblioteca, ma il *Necrologio* di Mizler ci assicura che in Lüneburg ebbero inizio per Bach il periodo di studio e quello di insegnamento e che già fin da allora, nell'una e nell'altra cosa, egli fu autodidatta.

Neppure sappiamo se August Braun, il Cantor (2) del coro, sottraendosi agli obblighi del suo ufficio, si disinteressasse della formazione teoretica musicale degli allievi più dotati, o se Bach, cosa poco attendibile, ne abbia disdegnato l'insegnamento. Sta il fatto che non avendo in Lüneburg un vero maestro per la musica, Sebastiano dovette aiutarsi con libri ed appunti.

---

(1) Integralmente comunicato da M. SEIFFERT, *Sammelb. d. Intern. Musikgesellschaft*, IX (1908), S. 593 ff.

(2) Cantor significava propriamente Maestro della Cappella corale. N. d. T.

Il metodo di autocultura attraverso lo studio dei capolavori, metodo che in tutti i tempi è complemento e coronamento della scuola, fu seguito da Bach sino al termine del suo periodo di istruzione, vale a dire fino agli anni di Köthen. Pronto sempre ad assimilare senza guida quanto di nuovo l'occasione gli offriva, egli ci fornisce il più meraviglioso esempio di autodidatta che la storia della musica conosca.

E tuttavia anche per Bach non si possono disconoscere le limitazioni e i pericoli di questo sistema. Gli nocque, ad es., irreparabilmente, che in Lüneburg gli Italiani non fossero conosciuti e, per quel tanto che gli fu possibile, egli cercò più tardi di colmare tale lacuna, ma gli mancò la possibilità di studiarli per tempo e a fondo, soggiornando a Vienna, a Dresda, a Monaco, o lungamente, come Händel, di qua dalle Alpi.

Da poco tempo Bach faceva parte del *Michaelischor* quando la sua voce di soprano fece la muta. Al dire di Spitta, questa sarebbe la ragione per cui da allora in poi il giovane si occupò specialmente o esclusivamente di musica strumentale; inetto come cantore, egli sarebbe passato a far parte dell'orchestra di allievi annessa al coro. Ma queste sono ipotesi poco attendibili, chè se il Johanneum, com'è certo, possedeva una cappella strumentale formata da scolari, non è per nulla accertato invece che anche il *Michaelischor* godesse di ugual privilegio.

D'altronde l'ipotesi che, dopo la muta, Bach sia stato giudicato inadatto al coro, poggia probabilmente su una falsa analogia, cioè sul caso di Haydn che, avendo perduto la voce di soprano, fu dimesso dal coro della chiesa di S. Stefano di Vienna e brutalmente cacciato sul lastrico. Ciò accadde perchè lo *Stefanschor* non era una vera e propria scuola di canto per fanciulli, ma bensì un coro formato da adulti, tenori e bassi, e da cantanti di professione.

Nelle vere scuole corali era invece di prammatica che i giovani della *Tertia* (di questi ordinariamente si trattava), giunti all'età della muta, venissero, bene o male, immediatamente assunti come tenori e bassi. Così certo fu per Bach e così si procede tuttora nelle scuole corali, nella Thomana di Lipsia, ad es., nella *Kreuzschule* di Dresda, nei ginnasi di Zwickau e di Zittau, nei seminari sassoni.

A voler poi sottilizzare verrebbe naturale il chiedersi a quale voce virile egli fu definitivamente assegnato; nè questo « definitivamente » è espressione retorica, chè quel poco accurato sistema scolastico poteva trasformare in poche settimane un tenore novizio in basso, o un basso in tenore. È valido argomento per chi voglia sostenere che Bach fu basso il fatto che tutti gli a solo affidati dal Maestro a tal voce, sono relativamente i più belli e vocalmente i più perfetti.

Un'altra opinione di Spitta, che Bach abbia coperto in Lüneburg la carica di prefetto del coro, è pure assai attendibile; perchè un giovane fosse chiamato a far parte del coro da un paese tanto lontano, era necessario che egli ispirasse *a priori* particolare fiducia. Che a tale fiducia Bach abbia corrisposto è cosa indubbia; sorprende però che il *Necrologio* di Mizler non accenni a prefetture di sorta. Erano cariche, codeste, di cui si andava superbi tutta la vita, e il prefetto rappresentava per la scuola corale un'autorità indiscussa.

Al prefetto spettava la parte principale nella direzione del coro, lo studio e la concertazione dei mottetti e di tutta la musica « a cappella ».

Primo compito del cantore era quello di comporre musica; egli aveva frequenti occasioni di controllare le prove del coro, ma il regolamento non gli concedeva di unirglisi nello studio che una volta la settimana. In quel giorno, che era per lo più un venerdì, si provava la can-

tata; il sabato sera, seconda prova con coro, orchestra, organo; la domenica, l'esecuzione.

Era un lavoro spedito ma serio, poichè i giovani ammessi in una buona scuola corale provenivano per lo più da collegi diretti da pastori o da maestri, quindi saldamente preparati nella lettura a prima vista di pezzi anche difficilissimi. Nè l'affluenza dei candidati era poca, chè la riuscita recava con sè copiosi vantaggi, e cioè istruzione, alloggio e vitto gratuiti, premi e legati; nelle grandi città poi, i prefetti godevano anche di qualche piccolo sussidio sufficiente a coprire le spese universitarie.

Da tali scuole corali turingee e sassoni uscirono, dalla Riforma fino allo spirare del Settecento, quasi tutti i grandi musicisti tedeschi, e invero la Germania non può dolersi dei frutti maturati da questo complesso di studi musicali, di cultura generale e di educazione scientifica.

Era logico che tali istituti, ritrovi di talenti musicali, anteponessero a qualsiasi altro studio quello del canto corale, se pure non sempre ufficialmente. Chi possedeva talento e gusto per la musica strumentale aveva qui ogni mezzo di applicarvisi. Nelle scuole v'erano a disposizione degli alunni strumenti e partiture e, grazie al fiorire della musica da camera e dei concerti settimanali, tutti trovavano sul posto possibilità di lavoro. Gli organisti in ispecie tentavano ogni mezzo per accaparrarsi gli alunni delle scuole corali, adattissimi a sostituirli all'organo e al cembalo.

## I corali di Scheidt, Pachelbel e Böhm

Fu appunto in queste circostanze che Bach conobbe il compatriotta Giorgio Böhm, il quale ebbe grande influenza sul suo sviluppo artistico. Böhm, nato in Goldbach presso Gotha (1661), morto in Lüneburg (1734), organista

della chiesa di S. Nicola, introdusse in Germania una nuova forma di preludio al corale che pose fine al monopolio sino allora detenuto dalla scuola di Pachelbel.

La storia dei preludi ai corali comincia con lo scolaro di Sweelinck, Samuel Scheidt (Halle) e con la sua *Tabulatura nova* (1624). Scheidt è detto, per antonomasia, « il rappresentante del grande corale variato ». La melodia del corale s'inizia qui genuina, affidata al soprano e accompagnata da un'armonia omofona; nelle strofe successive essa passa ad altre voci e in ogni strofa assume contrappunti di diverso carattere. Le variazioni sono tante quante le strofe che il *Lied* ha nell'innario.

Celebri esempi bachiani di questo metodo di Scheidt sono, fra altri, due cicli di variazioni sul testo *Vom Himmel hoch, da komm' ich her* (*Gesamtausgabe* XL, pag. 137) e *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'* (XL, pag. 195).

Pachelbel mise in voga un secondo tipo di preludio al corale che appartiene propriamente alla famiglia della fuga. Qui la melodia del corale, ritmicamente diminuita, entra come tema di fuga in una voce media e si trasforma talora al punto da essere appena riconoscibile. Una o più voci le rispondono regolarmente; in tal guisa si sviluppa un breve fugato, alla chiusa del quale il soprano, o il basso, entra con le note del corale nella sua ampia stesura originale. Così dal principio alla fine.

Un preludio al corale nello stile di Pachelbel consta quindi di altrettanti « fugato » quanti sono i versi della melodia del corale. Anche qui un esempio bachiano serve a meglio chiarire la cosa.

Il preludio al *Wie schön leucht' uns der Morgenstern* (*Gesamt.* XL, pag. 99) comincia così:

Tanto Scheidt quanto Pachelbel mirano alla grande composizione; a questa Böhm contrappone, nel corale, il diritto dell'arte minore. I suoi preludi non contengono nè variazioni nè fughe, presentano il corale una sol volta e in tutta la sua estensione. Per quanto ha attinenza all'arte, Böhm si limita nelle sue composizioni ad armonie espressive, a piccole fioriture della melodia, all'interpolazione di brevissime figurazioni che sono per lo più i motivi del corale in più rapido movimento, imitati dalle voci centrali e dal basso. Il metodo böhmiano può essere definito così: «corale con abbellimenti», oppure «corale con motivo».

In sostanza poi questi abbellimenti non sono che le così dette fioriture della scuola italiana, richieste dal cantante, dal violinista, dal flautista come mezzi di maggior espressione, desiderate da tutti i solisti in genere quale complemento alla melodia data dal compositore.

Queste fioriture Böhm le adottò nel corale per organo come brevi introduzioni e le stese per iscritto mentre i cantanti e gli altri solisti della scuola italiana le improvvisavano. Dato che delle composizioni di Böhm assai poco ci rimane (la maggiore e miglior parte trovasi nel libro di appunti di Andrea Bach nella biblioteca civica di Lipsia) e due soli suoi pezzi furono pubblicati nella *Geschichte des Orgelspiels* di Ritter, sarà bene, per conoscere il suo metodo, esaminare i più semplici preludi ai corali di Bach. Fra questi, il preludio a *Herzlich tut mich verlangen* (*Gesamtaus.* XL, pag. 73) è un tipico esempio di corale per organo nella forma di Böhm.

Valutando oggi questi tre diversi tipi di corali per organo, si omette sempre di osservare che ebbero tutti uguale importanza artistica e che ciascuno nell'antica liturgia dovette assolvere un suo proprio compito.

Il corale variato di Scheidt risale ai tempi in cui, nell'esecuzione di un lungo canto, coro e comunità si alternavano con l'organo. Cantata dal popolo la prima strofa, la seconda veniva esclusivamente eseguita dall'organo; ma l'organo variava onde adattarsi allo speciale contenuto della strofa corrispondente.

I preludi ai corali in forma fugata di Pachelbel erano destinati a quei momenti del servizio religioso in cui si addiceva un più lungo preludio, e cioè, prima del primo *Lied*, prima del *Lied* principale; di rado alla fine della predica.

La maniera di Böhm invece era richiesta dove al preludiare fosse concesso solo breve spazio di tempo. Questi tre modi, com'era naturale e come Bach fece, potevano essere usati dallo stesso compositore, senza per questo escludere una personale inclinazione verso l'una o l'altra forma.

Johann Walther, ad es., il futuro collega di Bach a Weimar, compose i suoi preludi quasi esclusivamente alla

maniera di Pachelbel. Sebastiano dimostrò una decisa preferenza per lo stile di Böhm e in questo stile compose i suoi corali per organo, gemme uniche per dovizia di piccoli, delicati, espressivi atteggiamenti melodici.

L'influenza che Böhm esercitò su Bach si estese però assai oltre il genere corale, iniziandolo anche alle piccole forme musicali. Lo potremmo dimostrare se possedessimo un gran numero di composizioni bachiane del tempo prelüneburghese, ma non ci rimane purtroppo che un sol pezzo, probabilmente composto in Ohrdruf, una fughetta in mi min. (stampata nell'edizione *Gesamt.* ann. XXXVI, pag. 155), la quale sviluppa il seguente tema:

Di difficile esecuzione, priva di divertimenti e di una condotta ben determinata, essa basta però a dimostrarci come Bach abbia molto lavorato secondo lo spirito di Böhm. Torneremo sull'argomento esaminanto i concerti bachiani.

## Visite a Celle

All'influenza di Böhm si dovrebbe anche attribuire il fatto, riferito dal *Necrologio*, che in Lüneburg Bach prese a modello alcuni compositori per organo francesi. Il sistema di Böhm attinge infatti alle opere dell'organista Nicolas de Grigny di Reims (m. 1703) e di Charles Dieupart (m. 1740 a Londra), dei quali Bach copiò alcune *suites* per clavicembalo, udite probabilmente in Celle.

Celle, paese oggi totalmente morto alla vita musicale, fu una delle tante vecchie, piccole sedi regali straordina-

riamente importanti per la musica tedesca del Settecento; attuale, unico testimonio di quei periodi di splendore è il magnifico castello nello stile della Rinascenza, allora proprietà dei duchi di Braunschweig-Lüneburg.

Celle aveva una sua cappella composta quasi esclusivamente di artisti francesi; caso singolare se si pensa che le simpatie dei principi tedeschi erano tutte volte alla musica italiana e che neppure il potente Luigi XIV avrebbe potuto mutare un tale indirizzo di cose. Il dramma lirico, sommo vanto del monarca, non attecchì in Germania; tutt'al più la musica francese richiamò qualche attenzione sia per il numero, la bellezza, la bizzarria delle sue caratteristiche danze, ordinariamente raggruppate in forma di balletto, sia per la bravura degli strumentisti, primissimi i fiati.

Parigi, oggi ancora per questi meritatamente famosa, fu meta, fin dal Settecento, degli strumentisti tedeschi d'ingegno (vi studiò, fra altri, Quanz) che vi si recavano a compimento dei loro studi. Così pure avvenne che le piccole capitali tedesche scritturassero per le loro orchestre strumentisti francesi; in tal guisa Celle ebbe una cappella quasi esclusivamente francese (1) e, al dire del *Necrologio*, Bach studiò sul posto ripetutamente, sia l'istituzione in sè come le musiche che vi si eseguivano.

Il periodo delle vacanze era favorevole a tale studio e i mezzi sufficenti consentivano al prefetto vita quasi altrettanto comoda quanto al cantore; la strada non lunga facilmente veniva percorsa a piedi.

Grandissima e duratura fu per Bach l'influenza di queste scappate a Celle; ne troviamo chiare tracce, tanto formali che spirituali, nelle sue composizioni per clavicem-

---

(1) W. Wolffheim: *Zur Geschichte der Hofmusik in Celle* (in der « Lilnieneron-Festschrift », Leipzig, 1910).

balo ed orchestra; frequentissimi in questa musica strumentale bachiana i nomi e i titoli francesi.

È bensì vero che allemande, bourrées, gavotte, minuetti, gighe, passe-pieds, doubles, ciaccone, si trovano numerose anche in altre composizioni tedesche del XVIII sec., ma Bach è particolarmente ricco, di gran lunga ad es. più ricco di Händel, in piccoli elementi formali francesi, in abbellimenti e ornamenti, dai quali sprizza la grazia e l'eleganza dello stile roccocò.

Anche l'incisività dei ritmi delle *suites* bachiane va attribuita alla influenza del balletto francese e dei viaggi a Celle; nelle grandi composizioni, invece, Bach non si riallaccia ai Francesi che nelle *Ouvertures* delle sue *Suites* orchestrali. Queste sono le così dette *Ouvertures* francesi, tipo Lulli, che non costituiscono tuttavia una prerogativa bachiana, perchè, già ai tempi di Muffat, esse erano largamente in uso nella *Suite* orchestrale tedesca.

Come compositore di *Suites*, Bach fu tedesco per l'indirizzo della fantasia; basta il confronto con Couperin a darcene una evidente dimostrazione. Il Francese mira nelle sue invenzioni a determinati « ritratti »; Bach invece si attiene ai sentimenti in generale. Tedesco è pure in lui il pronto e inaspettato carattere romantico delle sue *Suites*, incline a profonda interiorità.

Ma nè il carattere tedesco nè la profonda diversità del sentire impedirono a Bach di tenersi costantemente al corrente di quanto avveniva in Francia.

Forkel ci informa che le opere di Couperin gli furono familiari e che nelle raccolte manoscritte dei suoi allievi, insieme alle composizioni sue, si trovano trascrizioni da Marchand, Nivers, D'Anglebert, Clairembault ed altri.

## Visita ad Amburgo

Da Lüneburg Bach visitò a scopo di studio anche Amburgo. Questa città, interessantissima per un giovane musicista tedesco, era, verso il 1700, il massimo baluardo delle rivendicazioni nazionali contro l'invasione della musica italiana, che verso la metà del Seicento aveva accaparrato le metropoli tedesche, diffondendosi da queste all'intorno.

Il nuovo lied tedesco per voce sola con accompagnamento ebbe in Amburgo, ancora prima che in Heinrich Albert, un esponente di grande ingegno in Thomas Selle (*Monofonia armonica latina*, 1633); in seguito la scuola liederistica amburghese, attraverso Rist, toccò con Wolfang Frank l'apogeo e dotò la nuova arte di quel carattere popolare, grazie al quale essa doveva rapidamente diffondersi.

Ed ecco, nel 1678, aggiungersi al *Lied* il *Singspiel* tedesco, così ufficialmente qualificato allora con vocabolo per noi oggi incomprensibile.

Il *Singspiel* tedesco del XVII secolo non è infatti per nulla l'artistico alternarsi della parlata e del canto che formerà più tardi l'operetta di Hiller, di Mozart, di Lortzing, ma bensì un'opera in tutta regola, musica da cima a fondo, un genere corrispondente per quei tempi all'odierno dramma musicale wagneriano. Poeta e musicista sono tedeschi o, quanto meno, tedesco è l'argomento.

Già nel periodo della guerra dei Trent'anni Amburgo era stata la mecca dei musicisti tedeschi. Weckmann, Christoph Bernhard, i migliori discepoli di H. Schütz vi avevano presa dimora; per lo stesso vecchio Maestro essa rappresentava un tranquillo ritiro. In breve, con Keiser e Küsser, anche l'opera toccava le altezze massime della

produzione drammatico-musicale del XVII secolo, dando affidamento di uno splendido avvenire.

Anche il giovane Händel credette imbattersi sul *Gänsemarkt* amburghese in una scuola operistica degna di reggere al confronto di quelle celebratissime di Venezia o di altre grandi città italiane.

E Bach avrebbe ignorato questi avvenimenti o non ne avrebbe fatto caso? Spitta stesso non può essere di tale opinione anche se a pag. 196 (1° vol.) della sua *Biografia* egli laconicamente asserisce: « Tutto ciò Bach sfiorò tranquillamente impassibile ».

È assai probabile invece che Bach, più prontamente ed acutamente di Händel, che si tenne per tanti anni a contatto delle opere di Amburgo, abbia intuito la caducità del dramma per musica e lo abbia escluso senz'altro dal campo della sua attività artistica. Le sue cantate profane, opere tedesche in miniatura, non solo smentiscono il suo atteggiamento indifferente di fronte a quegli avvenimenti, ma sono una conferma degli impulsi che gli vennero da Amburgo.

Il supporre poi che Bach si sia volutamente sottratto all'occasione di conoscere alla loro più genuina fonte i capolavori del suo tempo, diventa semplicemente assurdo, ove si consideri che le cantate e le passioni bachiane rivelano nelle formule del recitativo, nei bassi delle arie, negli ariosi ad imitazione dell'opera, la diretta influenza di Keiser.

Altro genere di rapporti legò Bach alla scuola liederistica di Amburgo; questa infatti, che non aveva mai incontrato unanime favore nella classe dei musici e dei cantori in ispecie, era al suo declinare quando egli da Lüneburg visitò Amburgo.

I viaggi ad Amburgo giovarono particolarmente a Bach, come organista e come compositore di musiche organistiche,

per i nuovi orizzonti che quivi gli furono dischiusi dal maestro di G. Böhm, il fiammingo Jan. Adams Reinken.

### La conoscenza di Reinken

Reinken, nato a Wilhausen nella Bassa Alsazia l'anno 1623, morto in Amburgo nel 1722, ufficiava nella chiesa di S. Caterina. Di lui possediamo oggi, pubblicata dalla *Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis*, una raccolta di *Suites* orchestrali, l'*Hortus musicus* ed un volume di variazioni per clavicembalo sul *Lied* frequentemente elaborato nei tempi passati *Schweiget mir vom Weibernehmen* (Non parlatemi di prender moglie), altrimenti intitolato *Die Negerin* (ristampate, queste, sotto il titolo di *Partite diverse*).

Per contro, i suoi grandi pezzi per organo, fra i quali eccellono una Toccata (Lipsia) ed una elaborazione del corale *An Wasserflüssen Babylon* (Berlino, Monaco), non ci sono conservati che manoscritti. Essi ci rivelano i nuovi elementi che Bach potè attingere dalla musica di Reinken.

Tre sono tali elementi: 1° un fluir di pensieri fantastici, vaghi, non privi di sensualità; 2° una forma ampia, colorita che alterna brani contrastanti, alla maniera degli odierni poemi sinfonici; 3° un virtuosismo, le cui esigenze sono di gran lunga superiori a quelle richieste dalla scuola italiana o dalla scuola tedesca del Sud, ad esempio, nelle toccate di Froberger o in quelle dell'*Apparatus musico organisticus* di Muffat (1690), e di gran lunga superiori anche a quelle arditissime della scuola di Pachelbel.

Reinken fu considerato ai suoi tempi un Paganini dell'organo; Mattheson lo annovera fra i sommi virtuosi ed è probabile che Bach sia stato anzitutto colpito dalla

novità dei timbri e dei registri usati dall'esecutore e stimolato da un tale esempio a perfezionare la propria tecnica del pedale.

Solo più tardi, sotto la guida di Buxtehude, Bach approfondì la conoscenza dei metodi fiamminghi di composizione risalenti a Sweelinck e rappresentati da Reinken; ma già il periodo lüneburghese ci offre due variazioni, l'una sul testo *Christ, der du bist der helle Tag*, l'altra *O Gott, du frommer Gott* (entrambe nella *Gesamtaus.* Vol. XL), che in fatto di esigenze e di effetti tecnici superano i modelli di Böhm e di Pachelbel.

Fra queste composizioni giovanili Spitta novera altre tre fughe sui seguenti corali: *Nun ruhen alle Wälder; Herr, Jesu Christ, dich zu uns wend* e *Herr Jesu Christ, meins Lebens Licht* che, ignorate dalla edizione bachiana, furono pubblicate da Commer nella sua *Musica sacra.*

S. Bach, avendo frequentata la *Michaelisschule* fino all'ultimo corso (marzo 1703), ebbe presumibilmente agio di studiare Orazio, Virgilio, Terenzio, Cicerone.

## Da Lüneburg a Weimar

L'8 aprile di quell'anno, egli è improvvisamente chiamato a Weimar in qualità di musico di corte della cappella privata del principe Johann Ernst, fratello del duca reggente. Il rapido mutamento sorprende, poichè, abitualmente, gli alunni delle scuole corali, terminati i corsi del ginnasio, entravano all'Università, ordinariamente come teologi, più di rado come giuristi, e vi frequentavano il *Chorus musicus* goliardico, un'istituzione comune a tutte le città della Germania centrale; licenziati, venivano assunti come cantori a vita o passavano ad una parrocchia.

Nella sua *Storia dei cantori e degli organisti nelle città della Sassonia* Wollhardt ci narra che tale consuetudine

datava fin dai tempi della Riforma; ma sul finire del Cinquecento le cose mutarono in quanto che i giovani di condizione agiata o protetti da un mecenate, appena laureati dall'Università partivano per l'Italia. Così fecero H. Schütz, Leo Hassler, e anche Händel, primo di quella serie di musicisti tedeschi fra i quali Meyerbeer e Otto Nicolai, che si recavano a studiare l'opera italiana nel paese d'origine.

Ci sfugge la ragione per cui Bach, licenziato dalla scuola, abbia dovuto provvedere alla propria esistenza, chè la sua povertà non giustifica l'insolito caso: in tutti i tempi le Università germaniche furono accessibili anche ai poverissimi. Quanto ai suoi impegni a Weimar, altro non sappiamo se non che venne assunto come violinista, prova che allo strumento paterno egli si era mantenuto fedele anche nel periodo scolastico. E poichè Bach ha offerto ai violinisti composizioni che, quale la celeberrima Ciaccona, sono oggi considerate capolavori, è altresì presumibile che, tanto l'impulso che le creò, quanto i loro abbozzi, datino dal primo periodo di Weimar.

Due erano in Turingia le cappelle nobiliari più rinomate: quella dei Wolfersdorf, della quale fu un tempo direttore J. Schein, e quella del principe Johann Ernst; della seconda faceva parte, con Bach, Paul von Westhoff. Costui, figlio di un ufficiale svedese dell'esercito di Gustavo Adolfo, dedicatosi in vecchiaia alla musica e divenuto poi musico da camera a Dresda, fu nel 1698 segretario privato e membro della Cappella di Weimar. Aveva in precedenza insegnato lingue straniere ai figli dell'elettore sassone Johann Georg III, aveva soggiornato in Svezia e poi combattuto i Turchi nelle file degli imperiali. Compiuti numerosi viaggi in Italia, Francia, Olanda, Inghilterra, facendosi applaudire come violinista, emerse per ultimo in Wittemberg come professore di filologia.

Il personaggio ci interessa come compositore, perchè, con Franz Biber di Salzburg, con Joh. Jak Walter di Magonza e con l'olandese Albicastro (Weissenburg), egli appartiene alla schiera dei predecessori e collaboratori di S. Bach in quell'interessante e speciale ramo che è la sonata o la *suite* per violino solo.

Ecco tutto quanto sappiamo di questo primo servizio di Bach; nulla aggiunge alle scarse notizie di Spitta la monografia sul soggiorno di Bach a Weimar pubblicata da Boyanowsky nel 1903.

## Da Weimar ad Arnstadt

Il soggiorno a Weimar durò pochi mesi e il 14 agosto dello stesso 1703 Bach ricevette la nomina di organista della nuova Chiesa di Arnstadt.

Evidentemente gli abitanti di questa città lo consideravano ormai come un artista di eccezionale valore, sia per la fama da lui già acquistata a Lüneburg e a Weimar, sia in virtù dei concerti che, in occasione di visite, forse senza seconde mire, egli aveva dato ai parenti di Arnstadt. Per queste ragioni Börner, musicista coetaneo di Bach e titolare della cattedra, fu senz'altro allontanato e, fatto insolito, l'onorario per il nuovo organista venne elevato a 84 fiorini, cifra rispettabile per quei tempi.

Il servizio del nuovo e bellissimo organo non occupava Bach che tre volte la settimana per la durata di una o due ore e non era gravato da quegli impegni soprannumerari, ai quali dovevano assoggettarsi in passato anche i più insigni maestri.

In Amburgo, ad es., Reinken era addetto alla chiesa anche come scrivano e scrivani furono altri musici turingi. A Lubecca gli organisti della chiesa di S. Maria, dai

tempi di Tunder e Buxtehude fino ad Himmerthal (cioè fin verso la fine dell'Ottocento), furono anche *Werkmeister*, specie di cassieri o segretari parrocchiali.

Una cosa sola era richiesta a Bach dal Consiglio di Arnstadt: che, valendosi della sua lunga pratica del coro, egli coadiuvasse il prefetto nell'istruzione dei fanciulli.

Anche Arnstadt era in quel tempo una piccola capitale. Vi tenevan corte i Conti di Schwarzburg che, seguendo la tradizionale usanza, provvedevano ad una loro propria cappella, composta di sedici membri, della quale era stato celebre direttore l'amico di Giorgio Neumark, Adam Drese. Capo ameno in gioventù, autore di pezzi per viola da gamba, Drese compose nei malinconici, tardi anni di Arnstadt *Lieder* pietistici e melodie per corali (*Seelenbrautigam*). Morì due anni prima dell'ingresso di Bach in Arnstadt e gli successe Gleistmann, appartenente ad una nota famiglia di liutisti. È assai probabile che fra Gleitsmann e Bach, compositore a sua volta di musiche per liuto e occasionalmente esecutore, vi siano stati rapporti musicali.

Fra i dilettanti di Arnstadt vanno ricordate due personalità assai interessanti: J. Friedr. Treiber, rettore del liceo, e suo figlio Johann Philipp, autore di un volumetto intitolato *Der akkurate Organist im Generalbass*, di un manuale *Anweisung, wie man in einer Arie alle Akkorde, Töne und Taktarten anwenden könne* e di una grande *Serenata* ch'egli compose più tardi, professore in Erfurt.

Al dire di Spitta, i Treiber, padre e figlio, si accinsero nel 1705 alla composizione di una Bier-Operette, *Die Klugheit der Obrigkeit in Anordnung des Bierbrauens*, rappresentata nel teatro comitale per i borghesi di Arnstadt.

Simili tentativi di ridurre la grande opera a piccole e facili manifestazioni di carattere popolare, si rinnovarono nella maggior parte delle città di Turingia dalla seconda metà del Seicento per il corso di parecchie genera-

zioni, e anche Weimar, che Bach aveva allora appena abbandonata, possedeva sotto il duca Guglielmo un così detto *Opernhaus*, dove, in occasione di genetliaci ed altre feste della casa ducale, gli allievi del liceo rappresentavano commedie a molti personaggi, intercalate da cori, da arie, da pezzi strumentali, un fac-simile più o meno riuscito del dramma musicale. Boyanowsky fa menzione di un *Manfredi* e di un *Antenore*, eseguiti rispettivamente negli anni 1690-1695.

Situata al centro del distretto che la famiglia Bach abitava, poco lontana da Gehren, Erfurt, Wechmar, la città di Arnstadt rappresentava per il nostro Sebastiano anche un'attrazione di carattere affettivo. Nella stessa Arnstadt Enrico Bach, figlio prediletto del gaio Hans, era stato organista per cinquant'anni consecutivi e cioè fino al 1692, anno della sua morte. Quivi era tuttora comitale musico di corte Giov. Cristoforo Bach, gemello del padre di Sebastiano e, a quanto afferma il *Necrologio*, vivente ritratto del fratello. Si narra che così grande fosse la loro rassomiglianza, che le stesse mogli non sapevano riconoscerli che alla foggia del vestire.

Fu probabilmente presso il figlio di questo zio, defunto nel 1693, che Sebastiano dimorò quando si recò ad Amburgo per visitarvi Reinken.

Piacevole dunque per Bach, e sotto ogni aspetto fu il soggiorno di Arnstadt, ove, a quanto pare, egli ebbe per la prima volta coscienza del proprio valore. « Quivi », dice il *Necrologio*, « si manifestarono chiaramente i primi frutti della sua diligenza nello studio dell'organo e della composizione ».

## Un "Capriccio,, e la "musica a programma,,

Fra le opere clavicembalistiche che si possono con certezza attribuire a questo periodo, è il *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo* in si b. (*Gesamt.* XXXVI, pag. 190). Questo fratello dilettissimo, Jakob, pifferaro d'arte, nato nel 1682, di tre anni quindi maggiore di Sebastiano, dopo aver molto peregrinato allo scopo di indagare « quali altri generi di musica esistessero », si recò in Polonia, e colà, nel 1704, improvvisamente, decise di far parte della guardia di Carlo XII re di Svezia, come oboista. Quand'egli, prima di partire, visitò un'ultima volta i fratelli, Sebastiano compose un commiato musicale, il suddetto *Capriccio.*

Si tratta di una *suite* in quattro parti, che Bach illustrò con le seguenti didascalie: 1° arioso con adagio: « È una lusinga degli amici per trattenerlo dal partire »; 2° andante: « È una rappresentazione delle diverse vicende a cui potrebbe andare incontro nel paese straniero »; 3° adagissimo: « È un lamento generale degli amici ». Fa seguito a questo pezzo una breve aggiunta con questa dicitura: « Qui arrivano gli amici, che, rassegnati a non vederlo mutar risoluzione, prendono congedo da lui ». Segue, ultima, la 4ª parte composta di un'introduzione che si intitola « Aria del postiglione » (adagio poco), e di una fuga all'imitazione della cornetta del postiglione. Il *Capriccio* di Arnstadt è dunque un pezzo di musica a programma.

Questa forma d'arte, tanto discussa dagli esteti e praticamente nulla ne' suoi risultati, riscosse anticamente assai più simpatie che non al presente. Già la musica vocale del Cinquecento ci fornisce numerosi esempi di madrigali per coro che mirano a riprodurre le vicende e

lo strepito della battaglia, ad imitare voci animalesche, il miagolìo del gatto, il richiamo del cuculo ed ogni varietà di canti di uccelli.

Grandi compositori quali Jannequin, Lasso, Lechner, Eccard, Demantius, si dedicarono a questa pittura sonora; ad essa si interessarono Francesi, Italiani, Tedeschi, Inglesi. Questo culto per la pittura musicale passò tosto anche alla musica strumentale; infatti un libro zurighese di tabulatura per liuto (1550) contiene pezzi riproducenti canti di uccelli e cozzo di armi guerresche.

Con Frescobaldi, all'inizio del XVII secolo, la musica a programma si fa strada nelle nuove composizioni per organo e per clavicembalo; Poglietti introduce il corno da pastore stiriano, le voci dell'usignuolo, del gallo, della gallina.

Considerevole il numero delle toccate, delle fughe, dei capricci sul canto del cuculo; nelle *Opere scelte* di J. Kaspar Kerl trovansi tre fughe sul tema del cuculo e una « battaglia » (1).

Anche nella musica violinistica si fa ora della pittura. Carlo Farina, nel 1610, in una *suite* che egli intitola « Capriccio stravagante » (W. v. Wasielewski, *Notenbeilagen zu « Die Violine im XVII. Jahrhundert »*) accenna al marciare dei soldati, al vociare di galline, di cani, di gatti, ecc. Uccellini e il magonzese J. Jak. Walter accolgono questa maniera e con Vivaldi essa penetra anche nel concerto per violino, il che richiede una nuova tecnica strumentale e una ricerca di effetti originali.

Nel corso del Seicento, per opera dei Francesi, la pittura sonora assume compiti sempre più vasti. Nell'opera, gli strumenti tentano di riprodurre mormorii di ruscelli, temporali, burrasche. I compositori per clavicembalo, primo

(1) La parola è in italiano nel testo.

fra tutti Couperin, prendendo le mosse da un ingenuo culto per i più elementari suoni esistenti in natura, si studiano di rappresentare singoli attributi di persone e di cose, fino a differenziare coi suoni il collerico dal mansueto, il contadino dal cavaliere, e portano effettivamente codesta arte di espressioni strumentali caratteristiche ad un discreto grado di perfezione. La musica strumentale, insomma, non si attribuisce soltanto la possibilità di riprodurre i suoni esistenti in natura, ma vuol descrivere perfino avvenimenti esteriori: intere istorie di naufragi, avventure di viaggi, peripezie meravigliose.

Due tedeschi emersero in quest'ultimo genere: Joh. Jakob Froberger di Halle (1610-1667), autore di narrazioni in forma di *suites* ancora note ai tempi di Mattheson, e il *Cantor* di S. Tommaso in Lipsia, Johann Kuhnau (1660-1722), il quale pubblicò nell'anno 1700 una « *Rappresentazione musicale di alcuni fatti della Bibbia, in sei sonate da eseguirsi al cembalo* » (1). Questa opera, oggi ristampata nel 4° vol. dei *Denkmäler D. T.* (le due prime *Rappresentazioni* si trovano pure in un'edizione inglese), dimostra chiaramente che Kuhnau si prefisse compiti praticamente realizzabili; ciascun tempo descrive essenzialmente caratteri e stati d'animo; sta alla fantasia dell'esecutore e dell'uditore il riferirli, con l'aiuto del titolo e di altre didascalie, ad avvenimenti esteriori. Al che la musica offre qua e là accenni immediatamente intelligibili, discreti e di buon gusto.

Il *Capriccio* ci dimostra chiaramente che Bach ebbe familiare la musica a programma. Per il lamento degli amici, ad es., egli fa uso di un tema cromatico che fin dai

---

(1) E. v. WÖLFLIN, *Zur Geschichte der Tonmalerei* (Sitzungsberichte d. I. Bayr-Akad d. W. 1897 u. 1898); C. F. BECKER, *Zur Geschichte der Hausmusik*. 1838; W. ZAPPERT in *Neue Zeitschrift für Musik*, 1868; O. KLAUWELL, *Geschichte der Programmusik*, 1910.

tempi più remoti appartiene al patrimonio della musica elegiaca. Ma il suo modello preferito è Kuhnau. La fuga, che descrive le varie vicende a cui il fratello potrebbe andare incontro nel paese straniero, ricorda esattamente la doppia fuga nella quale Kuhnau rappresenta Saul, cupo e farneticante.

Anche nell'uso discreto di elementi descrittivi Kuhnau è maestro a Bach, ma vi è in Bach riservatezza ancor maggiore, tanto che si rimpiange che nel suaccennato pezzo le allusioni alle avverse peripezie del viaggio non siano più chiaramente espresse. I temi di Bach sono scelti con proprietà ed evidenza, ma svolti poi con manifesto ritegno e timore di colori troppo violenti; assenza totale di audacia e, piuttosto, un che di amabile ironia. Maggior abbandono non è che nel pezzo di chiusa, in cui Bach descrive la partenza con una fuga, utilizzando, tanto per il tema quanto per l'introduzione, gli squilli della cornetta.

Uno di tali squilli già lo troviamo una prima volta, come tema di minuetto, in un manoscritto del 1690, supplemento ad una raccolta amburghese di canti spirituali; se ne servì ripetutamente Händel, fra altri, nel suo *Baldassarre*.

In complesso, il *Capriccio* in si b. lascia l'impressione che la musica a programma si addicesse assai scarsamente al temperamento di Bach. Numerosi sono nelle sue composizioni i pezzi caratteristici senza precisa designazione (i migliori nelle fughe del *Clavicembalo ben temperato*), ma il tentativo di descrivere in musica avvenimenti profani non si rinnova che in una sonata in re magg., in tre tempi (*Gesamtaus.* XXXVI, pag. 19). Tale sonata è composta evidentemente nel gusto di Kuhnau, specie nella prima parte che, assai ampiamente, svolge un tema di *Lied*. Nel brano di passaggio all'andante fugato compare improvvisamente una parte affidata al pedale, effetto di facile realizzazione coi cembali del Settecento.

Nel manoscritto di Kellner, la chiusa finale reca questo preciso titolo: « Thema all'imitatio Gallina Cucca »:

Orbene, questo accenno al *coccodè* della gallina non è che un richiamo alle antiche fughe secentesche sul tema del cuculo. Anche questa composizione, l'unica fra le opere clavicembalistiche di Bach che porti il nome di sonata, è fatta risalire da Spitta al periodo di Arnstadt; ma poichè, oltre l'influenza di Kuhnau, essa risente fortemente quella di Buxtehude, la dovremmo attribuire agli ultimi anni di quel soggiorno.

È una supposizione arbitraria invece riferire al periodo di Arnstadt un secondo capriccio in mi magg. (*Gesamtaus.* XXXVI, pag. 197) che in parecchie copie porta questa dedica: « In honorem Joh. Christophi Bachii » (Ohrdruf); essendo il fratello, organista a Ohrdruf, ancora vivo nel 1721, la composizione potrebbe essere di data assai posteriore. Nè la volubilità dello stile che la caratterizza ci induce a ritenerla opera di gioventù; tale volubilità potè essere voluta, dato che le disgressioni, le capricciose inserzioni di interessanti difficoltà tecniche sono gli elementi caratteristici di un capriccio. Ad ogni modo, a favorire l'ipotesi che assegna al periodo di Arnstadt tanto il *Capriccio* quanto la detta sonata, sta il fatto che in essi la parte del pedale appare e scompare improvvisamente.

Le stesse osservazioni valgono per la data di origine di alcune composizioni organistiche che Spitta attribuisce decisamente al periodo di Arnstadt. Si tratta anzitutto di un preludio e fuga in do min. (*Gesamtaus.*, XXXVIII. e di un'altra fuga in do min. contenuta nello stesso volume)

La prima composizione, per potenza di effetto organistico, è degna delle grandi toccate bachiane. Essa ha inizio con un solenne preludio, al quale poco si accorda la seguente fuga col suo tema bonariamente contemplativo:

Verso la chiusa però anche la fuga si eleva ad una maestosa espressione di forza e di gioia e si ricollega con passi arditi al carattere del preludio. Questo pezzo, che sta fra le grandi composizioni bachiane per organo, ha la sua propria fisonomia ed è, anche nella forma, del tutto irreprensibile; la fuga si distingue tuttavia dai lavori degli anni maturi per le più lunghe e frequenti disgressioni dal tema. Può essere dunque un lavoro giovanile; ma, se di Arnstadt, degli ultimi tempi.

Anche la seconda fuga citata in do min. è, verosimilmente, un lavoro di gioventù, e, fra tutte le fughe bachiane, quella in cui il tema è condotto con maggior bizzarria; ciò dipende in parte dal carattere del tema stesso che, spiccatamente concitato, con arresti e riprese affannose, irrompe a scatti:

Haydn, nelle sue prime sinfonie, e Schumann, nelle sue prime composizioni pianistiche, rivelano la stessa inclinazione a proporsi problemi tematici originali, ma tanto in essi quanto in Bach tale tendenza scompare col tempo.

Orbene, se anche per questa seconda fuga in do min. non esistono dati precisi che ce la confermino lavoro di

Arnstadt, alcune caratteristiche ce la fanno ritenere opera giovanile.

Impossibile invece far risalire ai tempi di Arnstadt un ciclo di 17 variazioni sul tema *Allein Gott in der Höh' sei Ehr* (*Gesamtaus.* XL, suppl.) che Spitta e un manoscritto del Rust di Dessau attribuiscono a Bach. La totale assenza di contenuto, la volgare banalità delle variazioni mai interrotte da un più alto soffio di ispirazione, ci vietano di attribuire a Bach questo lavoro, anche considerandolo opera giovanile del tempo di Ohrdruf.

Dopo aver constatato che la carriera di Bach come compositore data dal suo, insediamento in Arnstadt, il *Necrologio* di Mizler prosegue: « Il desiderio intenso ch'egli aveva di conoscere il maggior numero possibile di celebri organisti lo mosse un giorno a intraprendere « a piedi » il viaggio da Arnstadt a Lubecca, per udirvi nella chiesa di S. Maria, Dietrich Buxtehude ».

## A Lubecca: Buxtehude

I ricordi di Lüneburg rivivevano dunque e gli ispiravano il proposito di approfondire, con Buxtehude, il più insigne de' suoi rappresentanti, la conoscenza di quell'arte nordica che già gli era nota attraverso Böhm, Reinken e, forse, le opere di Bruhns, conservate nelle biblioteche luneburghesi.

A Spitta il merito di aver ricordato Buxtehude alla posterità. Come altri grandi musicisti tedeschi del XVII secolo, egli era stato infatti assai presto dimenticato, chè il Settecento non ebbe interesse che per l'opera e per la scuola italiana e tutto ciò che non le apparteneva passò inosservato alla generazione di Federico il Grande. Gerber

infatti, nel suo ottimo *Lexicon*, non fa un solo accenno a Buxtehude.

Oggi, nuovamente risorto, egli è degnamente rappresentato dalla pubblicazione delle seguenti opere: due volumi di composizioni organistiche (Spitta, 1876-78), un volume di 17 sonate per violino, viola da gamba e cembalo (*Denkmaler D. T.*, vol. XI, Carl Stiehl), un volume di 8 cantate religiose (*Max Seifert, Denkmäler D. T.*, vol. XIV).

La grandezza di Buxtehude si rivela più che altrove nelle composizioni per organo, poichè esse non sono soltanto l'espressione di una personalità insolitamente ricca, tanto versatile quanto profonda, ma la manifestazione di una scuola d'arte, che, con la più schietta originalità, attinge forme e concetti dal suo tempo e dal suo paese.

Le composizioni organistiche di Buxtehude sono di gran lunga le più importanti e grandiose del XVII secolo; quali le sinfonie di Haydn e di Beethoven esse stanno fra i principali documenti che la musica abbia dato alla storia culturale del secolo. Rivive in esse il germanico nord, quello del periodo che seguì alla guerra dei Trent'anni, patrimonio spirituale del mondo tedesco, rimasto intimamente grande e vigoroso, se pure privato della sua primitiva serenità. È proprio dell'arte di Buxtehude uno spiccato carattere fantastico che si manifesta in figurazioni capricciose, in modulazioni ardite ed aspre, in «atmosfere» di passione, di sogno, di presagio, in sonorità piene, brillanti, delicatissime, in interminabili concatenazioni armoniche, che con passi cromatici tentano nuove vie melodiche.

Ferve, particolarmente nei preludi e nelle fantasie di Buxtehude, un soffio meravigliosamente romantico, mistico, profondo, un che di indefinito nella forma e nel pensiero; nasce spontanea da questa musica la visione di un cielo di nuvole sul mare germanico.

La natura intrinseca di quest'arte tende ad una tecnica nuova e singolare, impone al pedale bravure, ardue anche per i migliori virtuosi; Buxtehude è più difficile di Bach. Ma egli avvince soprattutto con la magnificenza delle sue grandi fughe. Caratteristica di esse è la presentazione dello stesso tema sotto tre aspetti spiccatamente diversi.

Nella prima parte, ad es., il tema attacca così:

con carattere, dunque, sostanzialmente vigoroso.

Nella seconda parte, che segue senza interruzione, il tema si presenta con un carattere elegiaco e lamentoso, solo vagamente ricordando la prima forma:

la terza volta infine esso riappare fluttuante e leggero:

Il piano architettonico seguito da Buxtehude non è diverso da quello delle contemporanee sinfonie operistiche di Scarlatti e di altri italiani: allegro, adagio, presto, ma lo sviluppo si differenzia per l'unità tematica delle tre parti. Qui l'arte della fuga e l'arte della variazione procedono parallele, la variazione in quel più libero spirito che ci è rivelato dalle elaborazioni del *Cantus firmus* delle messe del periodo a cappella. A questo spirito il mondo moderno è stato ricondotto da Liszt e dal poema sinfonico di lui,

Per quanto concerne l'influenza di Buxtehude su Bach, essa fu così grande ed essenziale che è lecito affermare: non si può concepire Bach senza Buxtehude. Quest'influenza si palesa nei grandiosi a solo per pedale delle toccate e dei preludi bachiani, in pezzi come la *Fantasia* in sol magg. (*Gesamtaus.* XXXVIII, pag. 77) e ancora, in composizioni di gran lunga posteriori, come il *Preludio* e *Fuga* in mi b. (*Gesamtaus.* III, pagg. 173 e 254).

Il sentimento fluttuante in lunghi tratti armonici e le potenti sonorità organistiche delle toccate, dei preludi e della *Fantasia*, la forma tripartita della *Fuga* in mi b. sono prettamente buxtehudiani.

Ma l'influenza di Buxtehude fu anche più vasta e profonda, chè essa risvegliò in Bach la vita dell'anima e alla sua fantasia additò quelle prodigiose vie che dovevano innalzarlo al disopra dei suoi contemporanei.

Anche le cantate di Buxtehude giovarono a Bach; in quel tempo esse erano, se possibile, anche più altamente apprezzate che non le sue composizioni organistiche, poichè le famose *Serate lubecchiane* le avevano largamente diffuse.

In queste serate musicali, istituite nella chiesa di Santa Maria dalla metà del Seicento, se non prima, venivano eseguiti nel tempo dell'Avvento grandi oratorii in cinque parti; una parte cioè dell'oratorio o una cantata per ognuna delle cinque domeniche di Avvento.

La fama dell'istituzione, che già di per se stessa richiamava su quella città un altissimo interesse, s'accrebbe anche maggiormente sotto Tunder e Buxtehude, tanto per la bravura dei concertisti quanto per il valore delle composizioni eseguite.

Le cantate sacre di Buxtehude furono le prime in Germania a sviluppare i singoli brani del testo in ampie costruzioni, a penetrarne il sentimento, a rendere possibile alla

fantasia l'evocazione di quadri grandiosi e ad approfondire l'intrinseco contenuto dei motivi e delle idee musicali anzichè semplicemente sfiorarli. Già gli Italiani, grazie alla scuola napoletana, erano giunti a tale risultato nell'opera e nell'oratorio; già Legrenzi, noto anche in Germania, aveva efficacemente introdotto questo stile nelle sue cantate religiose. S. Bach prese per la prima volta conoscenza di quest'arte da Buxtehude, e di Franz Tunder, suo suocero e predecessore, udì, probabilmente, e studiò in Lubecca le cantate. Queste lo istruirono sulla possibilità di utilizzare più efficacemente il corale col sussidio della variazione, così che, come Seiffert afferma, Tunder e Buxtehude costituiscono veramente «il ponte», che conduce alla cantata corale bachiana.

I viaggi a Lubecca furono dunque avvenimenti decisivi per l'evoluzione di Bach. Questa città dovette offrirgli inoltre l'occasione di interessantissimi incontri con colleghi, poichè da anni una schiera di giovani musicisti vi accorreva, allettata, oltre che dalle serate musicali, anche dal miraggio della successione a Buxtehude.

Da tempo il consiglio pensava alla necessità di sostituire il vecchissimo organista, a condizione che, secondo l'uso del tempo, il nuovo titolare prendesse a suo carico la figlia maggiore del predecessore, il che si diceva allora *conservieren*. Ciò narra Mattheson, il quale, nel 1703, se ne partì con Händel da Amburgo alla volta di Lubecca per rendersi conto della situazione. In Johann Christian Schiefferdecker si trovò finalmente il candidato idoneo e desiderato.

Ignoriamo se Bach, andando a Lubecca, avesse vagheggiata o no la speranza di succedere a Buxtehude; certo è che egli vi si trattenne a lungo, e che, ottenuta nell'ottobre del 1705 una licenza di quattro settimane, la protrasse, a quanto narra il *Necrologio*, per la durata di quasi tre mesi.

Il 21 febbraio 1706 gli venne intimato di comparire davanti alla Commissione di Arnstadt. Il protocollo della seduta, tuttora esistente (Spitta, vol. I, pag. 313, (1)) ci interessa particolarmente per il fatto che le risposte di Bach alle benevoli domande del sopraintendente non recano alcuna traccia di colpevole arroganza. Oltre il ritardo a riprendere il suo ufficio, gli si imputano certe stravaganze nell'accompagnare i canti della comunità e negligenze nell'istruzione del coro. In un protocollo del successivo novembre nuovo biasimo per il suo contegno con la scolaresca e per aver « qualche tempo prima (*ohnlängst*) introdotto in coro una giovinetta forestiera ».

Spitta ritiene che, in quest'ultimo caso, non si trattasse che di un'esecuzione privata e che la giovinetta straniera fosse Maria Barbara Bach di Gehren, la cugina, che l'anno seguente Sebastiano condusse all'altare. Ma questo non è assodato.

---

(1) ACTUM D. 21 FEBRUAR 1706

L'organista della Nuova Chiesa è invitato a dichiarare ov'egli sia stato recentemente e tanto a lungo e da chi abbia ottenuto il permesso della licenza.

*Ille*

Egli si recò a Lubecca allo scopo di conoscere in quella città cose riguardanti la sua arte, ma ne ebbe prima licenza dal *Superintendent.*

*Dominus Superintendens*

Egli fece richiesta di una licenza di quattro settimane, ma quadruplicò la durata del suo soggiorno.

*Ille*

Spera che nel frattempo l'organo sarà stato suonato da colui che egli aveva destinato a sostituirlo; egli ha provveduto in modo che non si potessero sollevare proteste.

*Nos*

Gli si rimprovera di aver usato finora nel *Choral* molte *variationes* stravaganti, introducendo in quelle suoni estranei che hanno turbato (*confundieret*) la comunità. D'ora innanzi, quando vorrà far uso di un *Tonum peregrinum*, dovrà soffermarsi alquanto sullo stesso, senza passare troppo rapidamente ad altre armonie, suonando assolutamente, come egli usò finora, in *Tonum contrarium.* Nessun Maestro di cappella intende adattarsi a ciò. Se egli vuol persistere, lo dica *categorice*, acciocchè si provveda a sostituirlo con un organista disposto a sottomettersi.

*Ille*

Suonerà se verrà assunto un buon *Director.*

*Resolvitur*

Egli dovrà rispondere nello spazio di otto giorni.

Con l'avvento della monodia e dell'opera la collaborazione musicale femminile acquistò rapidamente notevole valore, tanto che all'inizio del Settecento anche in Germania si cominciò a transigere col precetto « *Mulier taceat in ecclesia* ». Mattheson riuscì ad ottenere che le cantatrici fossero accolte nel Duomo di Amburgo ed è probabile perciò che anche in Bach sia nato il pensiero di affidare, durante il servizio religioso, ad una delle cantanti d'opera del Braunschweig, che talora facevano comparsa alla corte di Arnstadt, una delle cantate per soli, lavoro forse di Tunder, o di Buxtehude, altrove già da tempo note. Ciò gli risparmiava un mottetto e la noia di dover trattare con alunni indisciplinati.

Questi avvenimenti dimostrano che, dopo il viaggio a Lubecca, Bach si trovava in uno stato d'animo scontento ed irritato e che i buoni rapporti coi cittadini di Arnstadt erano ormai cosa morta.

Un invito a Mühlhausen pose fine, nell'estate del 1707, all'incresciosa situazione.

All'ultimo periodo di Arnstadt dobbiamo attribuire ancora le seguenti cinque composizioni organistiche: I. *Preludio e Fuga* in la min. (*Gesamtaus.*, XXXVIII, pagina 19):

II. *Fantasia* in sol (id. XXXVIII, pag. 67):

III. *Fantasia* in sol (id, XXXVIII, pag. 75);

IV. *Fuga* in sol (id. XXXVIII, pag. 111):

V. *Toccata* in mi maggiore (1) (id. XV, pag. 276), ecc.

La data di queste composizioni non è esattamente stabilita, ma il loro stile ce le fa annoverare fra le opere scritte all'incirca nel periodo del viaggio a Lubecca. Sono studi nei quali il giovane Bach tenta di assimilarsi le qualità peculiari di Buxtehude, senza tuttavia riuscirvi; in realtà, anzichè l'impronta profondamente romantica del modello, non vi si riscontrano che le sue qualità esteriori. Fa eccezione la seconda *Fantasia* in sol; gli altri pezzi hanno comune un carattere frivolo, assolutamente estraneo a Bach e che, più che altrove, spicca nella *Fuga* in sol e nei suoi effetti di eco (12/8). È palese in questa lo sforzo del musicista di adattare le nuove impressioni alla propria natura.

## Da Arnstadt a Mühlhausen

A Mühlhausen Bach coprì la carica di organista di S. Biagio, chiesa principale di questa imperiale città, che, libera e orgogliosa del suo passato musicale, aveva largamente contribuito allo sviluppo iniziale di un'arte sacra protestante indipendente. Quivi era nato Johannes Eccard e, in S. Biagio, era stato organista Joakim von Burgk; quivi immediati predecessori di Bach furono Rudolph e Georg Ahle, ambedue, com'è noto, eminenti nella storia del corale e del *Lied* religioso del XVII secolo. Il fatto che

(1) Anche in do magg. nell'ed. Peters.

Rudolph fu borgomastro e che anche Georg, incoronato poeta dall'imperatore Leopoldo I, appartenne al Consiglio della città, basti a dimostrare in qual conto vi fosse tenuta la musica. Grazie ai due Ahle, Mühlhausen accolse favorevolmente l'arte nuova che venne particolarmente coltivata in un *Collegium musicum* indipendente; l'importanza che le si attribuì rispetto all'antica musica corale senza accompagnamento si palesò anche nel fatto che la vera direzione della musica sacra venne affidata all'organista anzichè al *Cantor*.

Tale situazione, spesso ricorrente negli annali della musica tedesca del Seicento, meriterebbe di essere largamente e storicamente discussa, ma finora al dissidio fra *Cantor* e organista non si accennò che nell'introduzione all' edizione di Albert, per i fatti di Königsberg e da Ed. Jakobs nel suo lavoro *Das collegium musicum und die convivia zu W.* (1902), per i fatti di Wernigeröde. A Freiberg ed a Zittau la supremazia dell'organista venne dimostrata dall'attività creatrice di Hammerschmidt.

## Cantate sacre

Così fu che in Mühlhausen Bach si dedicò con maggior fervore alla cantata sacra. Già in Arnstadt egli aveva composto varie cantate, ma di queste non ci è conservata che la cantata di Pasqua in fa *Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen* (*Gesamtaus.* II, pag. 135), la cui confusa grafia consente tuttavia di dedurre che Bach in quel periodo si attenne allo stile comune ai tedeschi del nord: pezzi brevi e una tematica che tende a conciliare il carattere popolare con l'eleganza della forma.

Ne abbiamo un esempio nell'aria del tenore:

A questa segue subito un'altr'aria, per soprano, trattata alla stessa maniera:

Ed ecco per gli albori della cantata un arduo saggio di caratteristica pittura musicale. Il testo della seconda parte della composizione comincia così: « Wo bleibet dein Rasen, du höllischer Hund? » (Dov'è il tuo furore, cane infernale?). Qui il contralto solista attacca:

e da tale figurazione, talora grottescamente prolissa ed incalzante, con evidente difetto di maturità, ma con segni altrettanto manifesti di indipendenza, si sviluppa l'intero pezzo, il più lungo della cantata.

Il pezzo è un terzetto vocale, il che costituisce una rarità nelle cantate dell'epoca; ma anche più singolare è il rapporto drammatico delle voci. A questo terzetto segue un quartetto, segno evidente che già in questa cantata di Arnstadt Bach poteva usufruire di particolari risorse. Nel trattamento dell'orchestra egli si attiene totalmente alla maniera tradizionale; e così abbiamo una sinfonia condotta nello stile operistico veneziano, composta di un adagio e di un allegro, ambedue brevi e fortemente contrastanti. Tale sinfonia, che inizia la cantata, viene ripetuta prima della chiusa da cima a fondo. Nella struttura dei pezzi vocali l'orchestra partecipa essenzialmente concertando, quasi risponde come secondo coro.

In questo stile, ma con arte più matura, scrissero le loro cantate numerosissimi compositori di quel tempo: Tunder, Buxtehude, Zachau fra i primi. Il coro non compare che nel pezzo finale, l'unico in cui molto semplicemente viene intonato un corale.

Al disopra di questa cantata di Arnstadt emerge per più di un aspetto la cosidetta *Ratswahlkantate: Gott ist mein König*, che possiamo con esattezza attribuire al periodo di Mühlhausen, e che venne eseguita nella chiesa di S. Maria, il 14 febbraio 1708.

L'investitura dei consiglieri neo-eletti costituiva, per antica consuetudine, in tutte le città tedesche, un avvenimento di prim'ordine, celebrato in chiesa con musica apposita e particolarmente solenne. Com'è noto, di queste *Ratswahlkantaten* bachiane se ne conservano parecchie dell'epoca lipsiana, ma, fra tutte, quella di Mühlhausen appare la più grandiosa.

L'orchestra nel pezzo di introduzione e nel finale è formata di quattro gruppi di strumenti, e cioè di una famiglia di trombe con i timpani come basso, di una famiglia di flauti col cello come basso, di una famiglia di

oboi col fagotto come voce inferiore; infine, come quarto gruppo, di un'orchestra d'archi.

Questo complesso è di grande effetto e si fonde in un tutto poderoso. Ugualmente varia ed efficace è la parte vocale ben graduata tanto nel coro pieno, quanto nelle parti soliste. Ma assai più che dall'abile impasto sonoro, l'imponente effetto musicale di questa cantata è dato dalla fresca ispirazione dei temi, i quali si attengono di preferenza a motivi molto semplici e popolari. Con mezzi talora primitivi, quali gli accordi intercalati da pause, l'intera composizione si espande meravigliosamente.

In tutto ciò Bach obbedisce ancora ai vecchi precetti di Arnstadt, ma avendo compiuto una sorprendente evoluzione, alla quale concorrono gli studi di Lubecca. Egli sfrutta ora la materia sonora con ben maggior disinvoltura, usando la forma fugata tanto per i cori quanto per i pezzi d'assieme e introducendo con senso profondamente poetico il corale nel disegno della cantata. Citiamo l'esempio del duetto *Ich bin nun achtzig Jahr* in cui l'aria del soprano sulla melodia variata di *Gott, du frommer Gott* già si fonde a quella del tenore con la stessa intimità che unisce il canto popolare al canto d'arte nei più begli esempi dell'*Oratorio di Natale.*

In questa *Cantata di Mühlhausen*, ricca di brani quali egli soltanto seppe scrivere, la particolare, profonda sensibilità di S. Bach già si palesa fin dai singoli episodi del primo coro. Dice il testo: « *Gott ist mein König von alters her* » (Dio è il mio re da tutti i tempi). Orbene, la musica che alle parole *Gott ist mein König* esprime giubilo, si vela di malinconia al *von alters her*. Logicamente e stilisticamente ciò non è del tutto incensurabile, ma è eminentemente bachiano, chè l'espressione *ab antico* subitamente accende la fantasia dell'artista, rivelando in lui il poeta della nostalgia.

In altri due brani, pagine fra le più belle nella produzione bachiana di cantate, il testo consente a Bach di effondere così pienamente l'animo suo e cioè nell'aria del basso *Tag und Nacht ist dein* e nel coro *Du wolltest dem Feinde nicht geben die Seele deiner Turtel-Taube.* L'intera *Cantata di Mühlhausen*, se pure reca tracce di giovanile esuberanza, emerge su quelle dello stesso tempo come più originale e densa di contenuto.

Le cantate per le elezioni ed altre simili di occasione venivano offerte dal compositore al Consiglio e da questo, ove fossero particolarmente piaciute, date alla stampa. Il consiglio di Mühlhausen volle che la *Ratswahlkantate* fosse pubblicata, ma è questa l'unica cantata di Bach, stampata al suo tempo, che possediamo; le altre trecento, anche più importanti, rimasero manoscritte.

Sarebbe assolutamente fuori luogo da parte nostra il voler vedere in questo fatto misconoscimento o ingiustizia nei riguardi di Bach. Effettivamente, tanto nel Seicento quanto nel Settecento, non si stampò alcuna cantata sacra, nè se ne potevano stampare: in primo luogo perchè nel maggior numero dei casi l'esecuzione era vincolata ai mezzi locali ed agli artisti disponibili; secondariamente perchè i corali in uso subivano trasformazioni secondo i luoghi dove venivano eseguiti.

È impossibile precisare il numero di cantate che Bach scrisse a Mühlhausen; a quanto pare egli ne compose anche per le chiese dei paesi vicini in cui si conservava l'usanza della cantata domenicale.

Poco dopo il '70, Spitta ritrovò in Langula, presso Mühlhausen, un'altra cantata bachiana, *Meine Seele soll Gott loben* e la illustrò nel primo volume della sua *Biografia*, ma di essa non v'è più traccia.

Una terza, la « Trauungskantate » *Der Herr denket an uns* (*B. Ges.*, pag. 13, 73), pure assegnata all'epoca di

Mühlhausen, sarebbe, qualora ne fosse accertata la data, un documento straordinariamente importante della rapida evoluzione bachiana. Qui il Bach della maturità già appare perfetto nelle sue caratteristiche e nella sua grandezza, ma soprattutto nella sua tecnica vocale e nella sua « grammatica ». Tutto in questa cantata è rigidissima polifonia; anche gli strumenti dell'orchestra vengono introdotti nell'intreccio delle fughe e delle imitazioni; scompaiono il concertato e i cori dialoganti e v'è, nei temi, la pacatezza e il libero uso delle piccole dissonanze proprie dell'arte di S. Bach. Ma anche qui appare il lato debole della sua musica vocale, cioè il carattere strumentale delle parti solistiche.

Le cantate composte a Mühlhausen non poterono essere numerose, poichè, dopo un anno appena, Bach abbandonava il suo ufficio. La domanda di congedo del 25 giugno 1708 ne significa chiaramente i motivi.

Sposato da breve, impaziente di esplicare la sua attività d'artista, egli era giunto a Mühlhausen col proposito di rialzare, *regulieren*, egli dice, il livello della musica sacra ma alcune contrarietà, *Wiedrigkeiten*, glielo impedirono.

La richiesta di congedo fa cenno ad inadempienza nei riguardi dello stipendio pattuito; quanto alle « contrarietà », ci è dato arguirne almeno una parte. Mühlhausen era divenuta una sede di pietisti e, per quanto il parroco, il *magister* Eilmar, da cui Bach dipendeva, si fosse schierato contro la setta, questa si era fatta tuttavia assai influente nella comunità di S. Biagio; donde ostilità contro l'arte e tramonto della musica (1).

---

(1) Ecco la lettera di Bach:

« Magnifice signor Borgomastro, nobilissimi Consiglieri, sapientissimi ed onoratissimi signori Cittadini, miei venerati Patroni.

« In ogni tempo riconoscerò con rispettosa e viva gratitudine la bontà della Magnificenza Vostra e quella dei miei venerati Patroni i quali hanno degnato

La storia della liturgia musicale nella chiesa protestante ci dimostra a qual segno le cose fossero giunte, a quale insensato cumulo di rovine pietisti e razionalisti ne avessero in breve tempo ridotto lo splendore, che oggi ancora si palesa nelle cantate del XVIII secolo.

Bach non si adattò a questo stato di cose; compose bensì, e molto, non avendone altri a disposizione, su testi pietistici, ma non aderì mai al pietismo.

Dell'attività esplicata da Bach a Mühlhausen non ci resta, oltre la domanda di congedo, che un secondo documento, il progetto per la riparazione dell' organo di S. Biagio. Tale documento contiene due punti di generale interesse per la storia della musica. Nel primo, Bach chiede per il nuovo positivo (= 3º manuale) un bordone dolce, in perfetto accordo con la « Musica ». Con la parola « Musica » s'intende qui la cantata domenicale, la musica cioè che era parte essenziale del servizio religioso. Oltre l'orchestra, anche l'organo vi partecipava insieme ai cori, ma non

---

accogliere i miei modesti servizi come organista di S. Biagio, provvedendo così ad una mia buona sistemazione. Il mio costante pensiero fu sempre di far progredire la musica di chiesa per la maggior gloria di Dio e per adempire, coi miei meschini mezzi, la Sua volontà. Io ho voluto sopra tutto perfezionare la musica della Vostra chiesa la quale, sotto questo aspetto, è di molto inferiore a quella dei paesi vicini; ho anche cercato di contribuire al suo bene, sottomettendovi un progetto di riparazione dell'organo; ho considerato ciò come un mio dovere. Pertanto, ho incontrato grandi difficoltà, nè vi è *apparence* che le cose abbiano a mutare mai; per di più, la soppressione della corresponsione dell'alloggio e di altri privilegi aggrava la mia presente situazione e mi rende penosa la vita.

« In questa circostanza è piaciuto a Dio di offrirmi una posizione inaspettata, ove i miei servigi saranno meglio ricompensati; oltre a ciò, senza essere molestato da alcuno, potrò dedicarmi al perfezionamento della musica da chiesa; sono dunque stato invitato ad occupare la carica di *musico di camera e di cappella* di Sua Altezza Serenissima il duca di Saxe-Weimar.

« Io vengo dunque a pregare rispettosamente i miei onoratissimi Patroni di compensare i miei modesti servigi accordandomi il congedo, e se in avvenire mi sarà dato contribuire al bene della Vostra chiesa, ve lo proverò più con atti che con parole e fin che vivrò sarò della Magnificenza Vostra e dei miei onorati Patroni,

l'umile servo
JOHANN SEB. BACH

« Mühlhausen, 25 giugno 1708 ».

con registri forti e penetranti, bensì con un bordone dolce e un semplice registro di 8 piedi, dalle canne di legno anzichè di metallo per una media sonorità.

Il secondo punto suggerisce per il pedale una soneria di 26 campane di 4 piedi, con l'avvertenza « che i signori parrocchiani, desiderando espressamente questo registro, contribuiranno alle spese ».

Donde si constata come 200 anni or sono i *carillons* fossero ricercati, non soltanto nei campanili, ma altresì negli organi. Oggi essi sono scomparsi, ma 40 anni fa se ne trovava ancora traccia in qualche città della Germania del Nord. Si addicevano bene, questi *carillons*, al carattere di rumorosa allegria che animava il popolo anche entro la chiesa ed alla quale di buon grado partecipava l'organista al termine della funzione religiosa. In certe occasioni però essi servirono anche a più alto intento d'arte.

Händel, nel suo *Saul*, basa su un concerto di campane non soltanto la grande scena del saluto di Davide, ma l'intero dramma, e Bach una delle sue cantate più in voga: *Schlage doch, gewünschte Stunde* (« Suona, suona, ora desiata »).

L'organo di Weimar, dove Bach si trasferì, lasciando Mühlhausen, era appunto provvisto di un *carillon*.

## Capitolo II.

# RITORNO A WEIMAR

Morto il principe Johann Ernst, suo primo padrone nel 1707, Sebastiano entrò a far parte della cappella del reggente duca Wilhelm Ernst come organista di corte e musico da camera, a condizioni che, per elevatezza e sicurezza (lo nota la domanda di congedo), rappresentavano di fronte a Mühlhausen un considerevole miglioramento. Tali emolumenti, ammontanti nei primi tempi a 156 fiorini, salirono a 225 e ad una catasta di legna, quando nel 1714 Bach venne nominato *Konzertmeister.*

Weimar contava allora 5000 abitanti e non disponeva che di mezzi esigui per la musica, ma nelle piccole capitali le risorse non venivano mai meno; basta a convincercene un rapido sguardo allo « stato di servizio » della cappella di corte di Weimar (anno 1700).

Ecco quanto risulta: Magdalena Elis. Döberichtin, Christine (Elis.) Döberichtin, Justine (Elis.) Döberichtin, cantatrici. Joh. Sam. Drese, maestro di cappella; Georg Christ. Stratner, vice maestro di cappella; Emanuel Waldige, falsetto e maggiordono; Friedr. Bang, contralto ed informatore del principe; Peter Martini, contralto; Joh. Döberitz, tenore; Gottfried Thiele, basso; Christ, contralto, basso; John. Effler, organista; Paul Westhoff, violinista e segretario privato; Georg Hoffman, violinista; Christoph Fischer, fagottista e ispettore giudiziario a Kermsdorf; Andreas Ehrbach, violinista; Andreas Westphal, organista; Martin Buchspiess, furiere di corte e suonatore di

tromba; Christoph Heiniger, furiere di camera e suonatore di tromba; Martin Fahr, Georg Beumelburg, Wendelin Eichenberg, Martin Fichtel, Dietrich Decker, suonatori di tromba; Andreas Nikol, timpanista.

Come dunque si constata, i bassi e medi funzionari di corte, che conoscevano la musica, facevano anche parte della cappella. Ogni cantante suonava di regola uno strumento e i suonatori, oltre lo strumento di elezione, ne dovevano conoscere uno o parecchi altri affini, così come oggi ancora si pretende nelle bande militari e civili.

Al numero prescritto di suonatori di orchestra potevano aggiungersi alcuni alunni del liceo e, all'occorrenza, era lecito ricorrere allo *Stadtmusikus* ed ai suoi allievi e sostituti.

## Cantate profane

L'attività della cappella weimariana abbracciava tutti i rami della vita musicale di allora; inoperosa era soltanto l'opera che, seguendo la tendenza delle piccole capitali del nord e di Amburgo, si era mantenuta fedele all'indirizzo nazionale e aveva un tempo rappresentato, fra l'altro, i lavori di Agostino Steffani.

In compenso il duca Wilhelm amava le mascherate e i banchetti, usanza venuta da Versailles che aveva preso voga nelle corti tedesche; e così pure amava rappresentare all'aperto piccole riduzioni di melodrammi. « Il suo orecchio », narra un cenno biografico, « prova diletto nell'ascoltare sedici musicanti travestiti da eiducchi » (1).

È assai probabile che a tali mascherate Bach abbia partecipato, più probabile ancora che per queste egli abbia

(1) Fantaccini ungheresi.

dovuto comporre musiche: ma di tal genere non ci rimane che la così detta *Jagdkantate* (cantata di caccia) che il duca Guglielmo fece eseguire nella propria cappella nel castello di Weissenfels, alla fine di una grandiosa partita di caccia (1716), in occasione del compleanno dell'amico Cristiano duca di Weissenfels. È la prima cantata profana di Bach, ma non ancora qualificata, come le altre del genere, « Dramma per musica ».

Brevissimo l'intreccio. Giunge Diana e decanta le seduzioni della caccia; le muove incontro Endimione lagnandosi dell'abbandono della dea. Questa ammette la propria colpa ma si scagiona: « Oggi, compleanno del caro Cristiano, a lui in primo luogo tutto è dovuto ». Endimione si arrende; duetto di congratulazioni, arie, cori.

Per altre cantate di occasione Bach si servì ripetutamente della musica di questa *Jagdkantate*, e due arie furono pure introdotte nella cantata sacra di Pentecoste *Also hat Gott die Welt geliebt.* L'aria «*Weil die wollenreiche Herde durch dies weit gepriesene Feld*» che nella *Jagdkantate* è affidata alla pastorella Pales, la troviamo nella cantata di Pentecoste affidata al soprano con queste parole: « Mein glaubiges Herze, frohlocke, sing, scherze ». Celebre aria ormai, ma assolutamente priva di spirito religioso.

Per la sua vigorosa impronta realistica, cui dà maggior risalto l'uso dei corni, l'intera *Jagdkantate* (B. G. 29, 3) meriterebbe di essere assai più conosciuta. Sorprende poi che non ci sia conservato un maggior numero di tali « bagatelle » drammatico-musicali del periodo weimariano; così pure è da rimpiangere la mancanza delle numerosissime *suites* orchestrali che con l'appellativo di *Aufwartungen* (omaggi) erano adibite ad uso di serenate o simili e costituivano una parte essenziale del servizio di cappella.

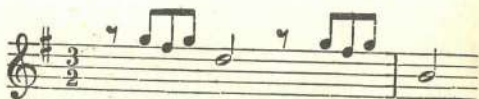
Le composizioni pervenuteci del periodo weimariano di Bach, rispecchiano la molteplicità degli incarichi del suo

ufficio, primo fra tutti, quello di organista di corte. La nomina, afferma il *Necrologio*, si dovette alla maestria delle sue esecuzioni musicali; il plauso ottenuto lo spronò a tentare fervidamente e senza tregua ogni mezzo per giungere alla perfetta padronanza dello strumento. «Quivi», aggiunge il *Necrologio*, «egli compose la maggior parte de' suoi pezzi organistici».

## Composizioni organistiche

Più di due intere annate della grande edizione bachiana sono dedicate alle composizioni organistiche dell'epoca di Weimar; il 38º volume completamente, in massima parte il 15º; il resto è suddiviso fra il 3º e il 25º.

Sono in maggioranza creazioni di quel periodo le più grandi e salienti opere organistiche, quelle che noi designamo oggi classiche e nelle quali ammiriamo l'equilibrio fra virtuosismo e contenuto poetico. E di quel tempo sono pure la *Toccata dorica* e quella in do minore, la *Passacaglia* e, fra i grandi preludi autonomi senza la fuga, quelli in sol maggiore (38, 85) e in la min. (38, 89):

Fra i preludi con fuga più noti, sono a menzionarsi l'opera in sol magg. (38, 9);

l'opera in re magg. (15, 88)

l'opera in sol min. (15, 112)

e, infine, la fuga in la min. nota specialmente nella trascrizione di Liszt (di assoluta autenticità il solo preludio).

Fra le creazioni weimariane di media mole sono più significative la nota fuga in sol min. (15, 177) e il preludio con fuga in mi min. Questo preludio in mi min., di appena due pagine, va considerato come una delle più importanti composizioni bachiane. Non esiste infatti, almeno fra le opere organistiche, un secondo pezzo che in sì breve respiro abbracci tanta pienezza di pensiero e di sentimento, che nel suo ordinato fluire condensi ugual potenza e profondità di commozione, che di tanti eterogenei elementi stilistici faccia naturalmente e chiaramente un tutto.

La rapida evoluzione bachiana nella cantata, che ci colpì confrontando la *Ratswahlkantate* di Mühlhausen, *Gott ist mein König*, con la *Trauungskantate*, *Der Herr denket an uns*, desta rinnovata meraviglia nelle composi-

zioni per organo, ma il balzo col quale, in Weimar, Bach si afferma Maestro è ancor più grande ed immediato.

La ricerca di effetti che riscontriamo nei pezzi organistici di Mühlhausen, non si manifesta ormai più che una sol volta, e cioè nel preludio e fuga in do magg. (15, 81) dove il lungo a solo di pedale vuole darci l'impressione di una concitata gaiezza.

La fuga prosegue questo suo intento con l'anelante tema:

In tutti gli altri passi il virtuoso scompare, e con gli accorgimenti strumentali usati da Buxtehude cede il passo al poeta. La maturità della forma è fatto compiuto e le posteriori composizioni lipsiane si distinguono da quelle di Weimar esclusivamente per un loro elemento spirituale, cioè per quell'impronta malinconica e severa predominante in S. Bach.

La musica che Bach compose a Weimar è schiettamente ottimista; anche i riguardi dovuti ai personaggi di corte, pubblico principale di questi concerti organistici, lo indussero a creare quadri splendidi e giocondi. Quivi, come già in Arnstadt ed in Mühlhausen, Bach ebbe l'obbligo di comporre cantate religiose, e qui probabilmente gli avvenne di coadiuvare il vecchio maestro Drese; tale necessità, presentatasi raramente nei primi anni, dovette farsi più frequente dopo il 1714, cioè dopo la sua nomina a sostituto d'orchestra.

## Cantate sacre

Del periodo weimariano rimangono complessivamente 19 cantate sacre e precisamente le seguenti:

1. *Nach dir, Herr, verlanget mich.*
2. *Herr Jesu Christ, du höchstes Gut.*
3. *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit.*
4. *Uns ist ein Kind geboren.*
5. *Gleichwie der Schnee und Regen vom Himmel fällt.*
6. *Ich weiss, dass mein Erlöser lebt.*
7. *Nun komm, der Heiden Heiland.*
8. *Wer mich liebt, der wird mein Wort halten.*
9. *Ich hatte viel Bekümmerniss.*
10. *Himmelskönig, sei willkommen.*
11. *Der Himmel lacht, die Erde jubiliert.*
12. *Barmherziges Herz der ewigen Liebe.*
13. *Komm, du süsse Todesstunde.*
14. *Ach, ich sehe, da ich jetzt zur Hochzeit gehe.*
15. *Nur Jedem das Seine.*
16. *Bereitet die Wege.*
17. *Tritt auf die Glaubensbahn.*
18. *Mein Gott wie lang, ach lange.*
19. *Alles was von Gott geboren.*

A tali cantate sono da aggiungere le seguenti recentemente scoperte: *Mein Herz schwimmt in Blut* e le due *Wachet, betet* e *Herz und Mund und Tat und Leben*, che vennero poi rielaborate in Lipsia senza che sia dato sapere quanto in esse rimanga della stesura originale.

Così dicasi per il numero 19 *Alles was von Gott geboren*, che fornì più tardi la musica per la cantata fondamentale della Riforma *Eine feste Burg ist unser Gott*; ma in questa

possiamo sicuramente precisare quanto venne aggiunto: le grandi elaborazioni, cioè, del corale per coro.

L'elemento corale è l'unico punto in cui le cantate religiose di Weimar sono inferiori alle migliori cantate lipsiane. Le grandi parafrasi del corale per il coro, che più tardi contrassegnano le creazioni bachiane, ed alle quali, all'inizio del Settecento, altri compositori quali Kuhnau e Zachau recarono notevole contributo, le cercheremmo invano nelle opere del tempo di Weimar. Qui si tratta per la maggior parte delle così dette « cantate per soli » adeguate alle piccole risorse che Weimar offriva, e perciò ancor oggi largamente utilizzabili. Compito dei concerti spirituali sarebbe quello di far risorgere questa « cantata per soli », e della liturgia il rimetterla in uso.

Durante il soggiorno di Bach a Weimar la cantata religiosa compie una grandissima evoluzione. Il Seicento non conosceva altri testi all'infuori di squarci biblici, scarsamente ampliati con versetti di cantici; su questi Bach compose le sue cantate di Arnstadt, di Mühlhausen e le tre prime del periodo weimariano. Ma all'inizio del Settecento il gusto dell'opera s'infiltrò anche nella musica sacra; la passione divenne un'azione teatrale intieramente realistica, e anche nella cantata si richiese intonazione drammatica o, per lo meno, recitativi ed arie nella prediletta forma tripartita.

A queste esigenze soddisfece, con parecchi volumi di testi poetici, Erdmann Neumeister di Amburgo, il quale trovò tosto numerosi allievi ed imitatori: Hunold in Amburgo, Picander in Lipsia e, fra i più dotati, Salomone Frank, nativo di Weimar.

Questi componimenti poetici alla nuova maniera di Neumeister, servirono a Bach per alcune cantate weimariane, e cioè dalla quarta all'ottava; dall'ottava all'ultima egli ricorse ai testi di Frank; ma nè i primi nè i secondi

gli consentirono una più profonda penetrazione nella poesia del corale.

Eppure anche la maestria e l'originalità con le quali Bach affronta i nuovi problemi sono ragione di sorpresa. Raggiunta a Weimar la perfezione nello stile recitativo, in lui così esuberante e personale, egli, su immaginosi testi di arie, addestra alla pittura la sua fantasia musicale; le cantate di Weimar sono dense infatti di piccoli, indovinati particolari, grazie ai quali le voci e gli strumenti traducono in melodie e in plastiche figurazioni i suggerimenti del testo. E questo senza smarrirsi nel superficiale o nel profano, ma mantenendosi sempre nello spirito religioso.

Magnifico esempio di questo suo procedere è la cantata *Gotteszeit ist die allerbeste Zeit*, il così detto *Actus tragicus*, composto nel 1711 per le esequie di Philipp Grosbauer, rettore della scuola latina, giustamente considerata oggi una fra le più belle cantate bachiane: testo e forma sono qui ancora secondo l'antica maniera, ma innalzate al livello delle posteriori cantate di Weimar da un profondo spirito religioso.

Weimar significa dunque per Bach, compositore di musiche per organo e di cantate, una magnifica ascesa lungo vie già tracciate, ed eccezionalmente importante diventa per lui la carica che gli consente di esplorare sentieri ancora ignorati.

## Composizioni strumentali

La musica da camera italiana, che Bach non conosceva, era apprezzatissima alla corte di Weimar; egli volle ritornare alunno, ricominciò a studiare, dedicandosi in modo particolare al concerto da camera italiano.

Gli Italiani, che anche nel concerto hanno riunito a soli strumentali e pezzi corali, facevano distinzione fra concerto sacro e concerto da camera.

Il concerto sacro, quale si studia agevolmente nelle opere di Corelli, consta di due parti principali, ognuna delle quali inizia con un lento solenne, adagio, al quale fa seguito un allegro; esso corrisponde perciò, col suo carattere grave, alle esigenze della chiesa. Il concerto da camera italiano invece, dapprima in tutto simile alle *suites* francesi e tedesche, consta di un numero arbitrario di pezzi liederistici o di danza; con la riforma di Vivaldi esso si riallaccia definitivamente alla sinfonia operistica scarlattiana, nella forma a tre tempi: allegro-adagio-allegro.

Al concerto sacro, Bach, a quanto pare, rimase estraneo; fece per contro fondamentalmente suo il concerto da camera vivaldiano e, più tardi, compose in questa forma tutti i suoi concerti. A Weimar egli avrebbe rinunciato alla composizione di lavori originali per dedicarsi esclusivamente a questo nuovo studio, ma, data l'indole dei tempi, tale studio assunse tosto un carattere eminentemente creativo. Il concerto di Vivaldi e della sua scuola, in cui un violino solo concerta con l'orchestra, venne trascritto da Bach nella pura forma di pezzi per clavicembalo e per organo, pezzi ch'egli poi nuovamente rielaborò per due istrumenti.

Di tali *Klavier-Konzerte nach Vivaldi* (così Bach li intitola), l'edizione bachiana ce ne offre sedici per clavicembalo e quattro per organo. Ma queste cifre non corrispondono alla realtà, perchè da recenti indagini risulta che fra questi concerti per clavicembalo si trovano composizioni di Benedetto Marcello e di altri autori essi pure tedeschi. Due soltanto, dei quattro per organo, sono di origine vivaldiana; degli altri è autore il Principe Johann

Ernst di Weimar, figlio di quell'Johann Ernst, nella cui cappella Bach prestò servizio l'anno 1703.

Di questo giovane principe, musicista di valore, Mattheson tessè le lodi e Telemann pubblicò sei concerti per violino, scelti fra la sua produzione artistica; possiamo quindi ritenerlo l'animatore dell'attività concertistica della cappella di Weimar ai tempi di Bach.

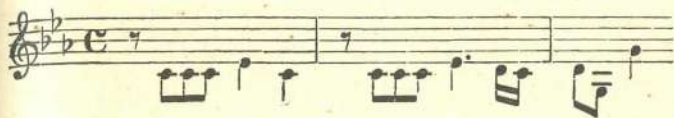
Al gruppo delle trascrizioni bachiane appartiene pure il così detto *Concerto italiano per pianoforte*, il cui adagio tradisce troppo chiaramente la derivazione da un a solo per violino.

Questo *Concerto italiano* non è un caso isolato. La biblioteca di Darmstadt possiede numerosi pezzi per strumenti a corda di diversi autori che recano l'indicazione *Concerti in gusto italiano, in maniera italiana*, alcuni dei quali non lasciano alcun dubbio sulla loro provenienza; l'edizione originale reca ancora, ad es., per i bassi, l'indicazione «pizzicato».

Questi concerti italiani sono trascrizioni per clavicembalo che avviano alla sonata per pianoforte.

Nel periodo weimariano Bach si studiò di sfruttare anche più largamente la costruzione tripartita del concerto di Vivaldi; ne abbiamo un esempio nella sunnominata toccata in do per organo, e propriamente nell'adagio che divide l'introduzione dalla fuga e nella toccata in sol magg. per clavicembalo (36, 63). Più tardi, aggiungendo un adagio al preludio e fuga per organo in re magg., egli creò il 5º Concerto brandenburghese.

Ma, approfondito Vivaldi e il concerto da camera, Bach continuò i suoi studi, occupandosi soprattutto della musica strumentale italiana. Ed eccolo familiarizzarsi con Frescobaldi, il grande classico dell'organo; ne risentono infatti l'influenza, per il loro stile melodico, la *Canzone* (38, 136) e la *Fuga alla breve* in re magg. (38, 131). Ven-

gono poi due fughe (38, 94), l'una con la soprascritta: «Thema Legrenzianum»:

l'altra con quest'indicazione: «da un tema di Corelli»:

È impossibile documentare con precisione la fonte legrenziana; quanto a Corelli riconosciamo la 4ª delle sue 12 Sonate da chiesa a tre voci, op. 3.

Anche Corelli costruì su quel tema una fuga di 39 misure; Bach, nella sua, oltrepassò le cento. Per due fughe clavicembalistiche weimariane (la magg. e si min.) (36, 173 e 36, 178), Bach si valse dei temi seguenti:

ricavati da un fascicolo di sonate a tre voci di Tommaso Albinoni. A questo veneziano, che nelle sue edizioni si qualifica elegantemente «*dilettante*» e che, insigne anche

come operista, occupa un posto eminente nella storia della sonata e del concerto, Bach si mantenne fedele. Anche la musica sacra di Albinoni fu per lui oggetto di studio; ce lo dimostra il grande *Magnificat* in re magg. Più tardi i suoi allievi di Lipsia si esercitarono su bassi cifrati di questo autore.

È ora interessante osservare quale atteggiamento Bach assuma di fronte agli svariati modelli musicali italiani. Per quanto riguarda il concerto di Vivaldi e dei suoi contemporanei, egli si limita in sostanza a fedeli trascrizioni; qua e là, specie nei pezzi lenti, approfondisce e rinvigorisce armonicamente l'originale con l'interpolazione di dissonanze, intensifica l'espressione delle linee melodiche con l'aggiunta delle indispensabili fioriture italiane e con cadenze « ad libitum » dell'esecutore, ma immutate restano le idee vivaldiane e il loro svolgimento.

Ben diversamente Bach tratta con gli Italiani compositori di fughe. Solo Frescobaldi gli incute rispetto per la novità dei suoi fugati, dall'impronta originale e di severa intonazione chiesastica; imitato alla perfezione, Frescobaldi non lascia tuttavia traccie nello stile di lui. Liberamente invece S. Bach ricostruisce le fughe di Legrenzi, Corelli, Albinoni, soprattutto per dimostrare quanto meglio che dagli Italiani questi temi possano essere sfruttati. Bach segue in ciò l'esempio di Händel, che da piccoli lavori di Stradella e di Erba, ricavò i grandiosi pezzi corali del suo *Israel.*

L'ultimo e certo non minor frutto degli studi italiani, è un ciclo di variazioni che porta il titolo *Aria variata alla maniera italiana* (la min. 36, 203). Tale ciclo si svolge su di un *lied* in due parti che comincia così:

e viene sviluppato in dieci variazioni che, alla maniera italiana delle variazioni per violino, colpiscono soprattutto per la diversità delle figurazioni ritmiche; ma Bach ha dato loro carattere descrittivo. Interessanti per se stesse e nella loro successione, hanno un valore che non viene pregiudicato neppure dalle celebri *Variazioni di Goldberg*.

In una *suite* per clavicembalo in fa magg. (36, pag. 14), formata da cinque movimenti allegri e graziosi, Bach attacca con un'*ouverture* che, dopo una solenne introduzione, passa ad un'ingenua, gaia, rapida fuga: è, questo, un primo ma non unico esempio nella sua enorme produzione di *suites* clavicembalistiche.

Tale composizione, costruita sullo schema delle *suites* orchestrali di Muffat, ci dimostra che a Weimar Bach si interessò nuovamente alla musica francese. In questi studi vasti ed importantissimi egli ebbe compagno, mentore forse, l'organista del Duomo, Johann Gottgried Walther. Walther, nato in Ehrfurt nel 1684, morto in Weimar nel 1748, perfetto ed erudito musicista, è autore del più antico *Lexicon* musicale tedesco; pubblicato nel 1732, questo *Lexicon* è oggi ancora indispensabile per la Biografia del XVIII secolo. Utili all'odierna storia della musica sono pure le sue grandi raccolte manoscritte contenute in 5 volumi in foglio. In questi egli riunì i migliori corali per organo del suo tempo, 13 trascrizioni di concerti italiani di Albinoni, Manzio, Gentili, Torelli, Taglietti, Gregori, Megk ed altri compositori; infine, composizioni dello stesso Walther ed elaborazioni sue di temi corelliani, alla maniera di Bach. Riscontriamo in Walther lo stesso impulso culturale che animò Bach, ma in veste scientifica, vigilato da un orientamento storico eminentemente pratico.

I costanti rapporti che Bach ebbe con Walther furono favoriti dallo stretto legame di parentela, poichè le rispet-

tive madri appartenevano alla famiglia Lämmerhirt; Sebastiano fu padrino del primogenito di Walther. Aneddoti degni di certa fede attestano quanto grande fosse la generosità di Walther e quanto amichevole e confidenziale la relazione fra i due cugini.

Racconta Forkel che Walther, invitato Bach a colazione, pose sul leggio del clavicembalo, fra altre pagine, un pezzo dall'apparenza facile ed insignificante ma in realtà assai difficile. Bach, che poco prima aveva affermato di poter leggere a prima vista qualsiasi musica, si avvicinò, com'era solito, all'istrumento e cominciò a suonare. Ed ecco, dopo qualche minuto, mentre Walther sfaccendava nella stanza attigua, presentarsi la pagina insidiosa. Prova, riprova, fu giocoforza fermarsi. Allora egli confessò al cugino: « No, non è possibile leggere qualsiasi musica a prima vista ».

Anche come compositore Walther tiene un posto considerevole nell'evoluzione di Bach; egli non fu mai totalmente dimenticato dagli organisti e ancor oggi le antologie, più specialmente quelle di Körner e di Ritter, riportano i suoi corali per organo.

I *Denkmäler deutscher Tonkunst*, con un doppio volume di composizioni per organo (più di cento opere!), dimostrano che anche Walther, sebbene di tanto inferiore a Bach, ebbe un'impronta sua personale e che, nel suo campo, egli appartiene alla schiera dei grandi. Questo già volle dire Mattheson, allorchè qualificò Walther un secondo Pachelbel, se non primo in arte. In realtà, Walther non seguì unicamente passo passo le orme di Pachelbel, come dice Spitta, ma arricchì di elementi italiani e fiamminghi lo stile pachelbeliano del corale e, più ancora, della variazione corale per organo.

Questo pure fece Bach, ma la differenza fra i due musicisti consiste essenzialmente nella diversa inclinazione spi-

rituale che orientò Bach verso il nord e Walther verso il sud. S. Bach è, non v'è dubbio, natura più ricca e profonda, ma Walther gli può essere maestro nella facile, scorrevole padronanza dei più ardui problemi della composizione; le sue fughe sono ricche di divertimenti e di canoni; pur tuttavia lo stile non vi appare difficile e la musica fluisce rapida e piena di spontaneità.

## Altissima stima

In questo campo Bach nacque maestro, ma le relazioni con Walther lo indussero a volgere nuova e più grande attenzione all'esercizio sistematico. Sappiamo che col cugino egli scambiava canoni su fogli volanti, quasi in forma di lettere, e che nelle composizioni organistiche del periodo weimariano egli si cimentò in sempre più ardui problemi contrappuntistici. Le numerose doppie e triple fughe di quel tempo sono segno evidente che, anche dal lato tecnico, l'influenza di Walther fu profonda e che il suo nome va quindi legato per molteplici aspetti a quello di Bach. Senza Walther, non avremmo nè i concerti, nè l'*Arte della fuga*.

Oltre Walther, Bach frequentò a Weimar Georg Theodor Reineccius, *Cantor* del Duomo e « Tertius » del ginnasio. Questi, nel 1713, fu padrino dei gemelli di Bach. Uomo di vasta coltura, fece stampare nel 1700 un'intera annata di testi di cantate tratte dagli *Evangeli*; l'unica sua composizione rimastaci, un grande mottetto per doppio coro, *Preise, Jerusalem, den Herrn*, è di gran lunga superiore alla musica turingea di quel tempo. Nella serenità dei temi, nel semplice e chiaro aggruppamento delle frasi, esso risente l'influenza della scuola italiana. È ovvio quindi far risalire a Reineccius, il più vecchio dei tre maestri, gli studi italiani di Walther e di Bach.

A Reineccius Bach dovette forse la conoscenza di Johann Matthias Gessner, condirettore, nel 1715, del liceo di Weimar. Filologo e amante della musica, costui strinse tosto affettuosa amicizia col Maestro e, più tardi, come Rettore suo a Lipsia, gli dedicò un ricordo letterario nell'edizione del suo *Quintiliano.*

I registri battesimali del Duomo illuminano simpaticamente la cerchia degli amici di Bach a Weimar. Notabili di Mühlhausen, quali il sopraintendente Eilmar, il consigliere Dr. Meckbach, il *Musiksenator* della città, furono padrini della numerosa prole di Bach. Anche Teleman, il più stimato musicista del Settecento, tenne al fonte battesimale una figlia di Sebastiano.

Bach fece quest'utilissima conoscenza, presumibilmente, a Weimar, perchè Telemann anche dopo i soggiorni di Francoforte e di Amburgo come direttore della cappella di Eisenach, restò pur sempre alle dipendenze della corte di Weimar.

Fra le composizioni bachiane di Weimar, un gruppo di pezzi per organo e per clavicembalo è particolarmente notevole per il suo carattere essenzialmente didattico; sono parte principale della raccolta « otto piccoli preludi e fughe per organo » (ann. 38, pag. 23) che ancor oggi costituiscono il còmpito di ogni allievo d'organo.

Questi lavori dimostrano l'attività di Bach maestro: in Weimar infatti ha inizio la scuola bachiana, istituzione che alla fine del Settecento fu assai importante per la musica tedesca e grazie alla quale la maggior parte delle opere di Bach ci è conservata.

Martin Schubart di Gehra, presso Ilmenau, già era stato scolaro di Bach a Mühlhausen. Compagni suoi erano allora, in Weimar, Kaspar Vogler di Hausen, presso Arnstadt, Tobias Krebs di Heichelheim, presso Weimar, Bernardo Bach di Ohrdruf, tutti figli della Turingia. Il fatto poi

che Gotthilf Ziegler, di Dresda, si trovasse fra costoro, significa che il nome di Bach aveva oltrepassato i confini di Weimar.

Nel 1716, scrive Mattheson nella sua *Beschützen Orchester*: « Del celebre organista signor G. S. Bach ho visto cose tali, vuoi per la chiesa, vuoi per il polso, che lo fanno degno di altissima stima ». Donde si vede che Bach era apprezzato anche come compositore, ma che gli studi da lui coltivati non avevano che scarso valore per il pubblico esclusivamente attirato dall'opera. Per aver compiuto annualmente piccoli giri artistici fuori di Weimar, la sua fama era soprattutto grande come organista; ripetutamente lo incontriamo in Halle, invitato a collaudare organi; in questa città, nel 1714, gli si offre la successione di Zachau ch'egli rifiuta. A Weimar viene allora promosso *Konzertmeister*.

Nello stesso anno, durante la funzione principale di una domenica di Avvento, lo si ritroverebbe a Lipsia, all'organo della chiesa di S. Nicola, intento a dirigere la cantata *Nun komm, der Heiden Heiland*. Lo scopo di questo viaggio è tuttora oscuro e, a ragione forse, B. Fr. Richter suppone che esso non abbia mai avuto luogo e che si tratti di una errata ipotesi dei biografi.

L'autunno dello stesso anno Bach è invitato alla corte di Kassel e con un « a solo » di pedale tanto stupisce ed entusiasma il principe ereditario, che questi, senz'altro, passa al dito di Bach il suo anello ornato di brillanti.

Anche in Meiningen, dove abitavano numerosi parenti, Bach diede spesso concerti; ma il viaggio più fortunato fu quello a Dresda, nel 1717, dove era stato chiamato per una sfida col francese Marchand, apprezzato compositore ed esecutore, della scuola clavicembalistica di Couperin. Ma quando Marchand, inosservato, ebbe udito Bach, tosto se ne ripartì rinunciando alla gara.

Questo avvenimento fu decisivo per la fama di Bach come virtuoso e il suo nome ebbe da quel momento tale leggendaria celebrità che sino alla metà dell'Ottocento nella cerchia dei cantori e degli organisti sassoni corsero aneddoti sulla demoniaca potenza della sua arte.

In che esattamente consistessero questa grandezza e questa originalità le relazioni dei contemporanei non specificano, ma dal loro tono di entusiasmo possiamo dedurre che il gioco del pedale e l'arte del registrare fossero le specifiche qualità bachiane e che, specialmente nell'improvvisazione, la sua grande personalità colpiva ed incatenava.

Tuttavia i grandi successi ottenuti in altre città sembrano essere stati scarsamente apprezzati a Weimar. Venuto a morte, nel 1716, il maestro di cappella Samuel Drese, Bach, che pure da anni sostituiva il vecchio maestro, non ne ottenne la successione. Così pure quando nell'anno seguente, con cinque giorni di feste solenni si celebrò il giubileo della Riforma, non fu pensato a Bach per la composizione delle cantate.

La ragione di ciò è forse da ricercarsi nel fatto che, nel dissidio esistente fra il principe Wilhelm ed Ernst August, suo fratello, Bach tenne costantemente le parti del principe musicofilo. A questo devesi probabilmente se la corte di Köthen (la principessa sua seconda moglie era originaria di quella corte) dimostrò di interessarsi a lui e se, nell'estate del 1717, egli fu nominato maestro di cappella di Anhalt.

Bach accettò, ma la sua richiesta di congedo da Weimar incontrò numerose difficoltà e, a quanto pare, l'impulsivo carattere gli giocò in quell'occasione un brutto tiro. Narra infatti la cronaca di Börmann, che « il 6 novembre, il primo organista di corte e musico da camera S. Bach venne arrestato a cagione della sua caparbietà e tenuto prigioniero sino al 2 dicembre ». Bach abbandonò dunque Weimar in piena disgrazia del principe e assai compromesso di fronte alla legge.

CAPITOLO III.

# A KÖTHEN

Spitta si duole che in Köthen tutto di Bach sia sparito, e che nulla ricordi il suo nome; ma dal tempo di Spitta le cose sono mutate, chè, fin dal 1880, la città ha nella sua piazza Bach un grande busto marmoreo del compositore. È forse anche possibile identificare quella che fu la sua dimora, nei pressi dell'odierno parco di corte.

Della musica che si eseguiva in Köthen a quei tempi siamo relativamente informati dalle ricerche di Rud. Bunges (1). Köthen aveva accettata la Riforma e la corte, abolita la musica sacra, seguiva, anzichè la moda sassone, la gretta e frigida moda prussiana; cioè rinuncia totale all'opera: quindi, un orizzonte più che modesto.

## La musica alla corte

Infatti, sino alla fine del Seicento, anche la corte di Köthen, come le corti di altre piccole città, si era accontentata di un maestro di musica municipale (*Stadtmusikus*) il quale alloggiava nel campanile del duomo donde, coadiuvato dai suoi compagni di lavoro, annunciava le diverse ore della giornata. Egli provvedeva inoltre ai necessari servizi ed alla musica da ballo richiesta dalla cittadinanza e dai paesi vicini.

Solo nel 1707, per compiacere il tredicenne principe ereditario Leopoldo, di gran lunga superiore alla mediocrità

(1) *Bachjahrbuch*, 1905.

musicale degli abitanti di Anhalt, vennero assunti in Köthen alcuni musici di corte.

Fin da fanciullo il principe Leopoldo suonava la viola da gamba. Approfondite all'Accademia dei Nobili di Berlino le composizioni per clavicembalo di D'Anglebert, di Couperin, di Kuhnau, di D. Scarlatti e, compiuti nel 1710 i consueti tre anni di viaggio di istruzione attraverso l'Olanda, l'Inghilterra, l'Italia, il principe diventò un ardente cultore e promotore delle arti e delle scienze. Appassionato di Michelangelo, raccolse numerose copie di capolavori italiani e, tornato a Köthen, fondò una biblioteca nel castello. L'aneddoto ch'egli a Trento, non avendo altro tempo a disposizione, si facesse suonare il famoso organo di S. Maria durante la predica, dimostra il fervore col quale, durante il suo viaggio, aveva colto ogni occasione di udir musica. In Venezia frequentò assiduamente l'opera e colà udì certamente musiche del Pollarolo, del Lotti, del Gasparini; a Roma ebbe compagno il compositore Heinichen e, nel viaggio di ritorno, visitò la cappella di corte viennese, l'istituzione musicale più importante del suo tempo.

Impressionato dalla grandiosità di quanto aveva visto e udito, il principe tentò anzitutto di rianimare l'attività musicale di Köthen, chiamando a maestro di cappella il berlinese Reinhard Stricker, musico da camera ch'egli aveva conosciuto nel 1714 in occasione delle nozze del Re Federico I, e invitando con lui anche la moglie Caterina, soprano e suonatrice di liuto.

Questi inviti dimostrano che Leopoldo accarezzava il progetto di una musica di corte, quale esisteva in Weissenfels, in Wolfenbüttel ed in altre piccole capitali tedesche del nord; fors'anche egli vagheggiava per l'avvenire la costituzione di una piccola Opera.

Ma l'attuazione di questo piano incontrò ostacoli subito dopo la sua assunzione al trono; nel 1717 la coppia Stricker venne licenziata e Leopoldo, come più tardi il duca di Meiningen, si limitò ad una *Hofmusik* strumentale. Tale corpo musicale venne ancora ridotto nell'agosto successivo a diciotto membri; Bach ne fu a capo col titolo di *Kapellmeister* e di direttore della ducale musica da camera, con uno stipendio annuo di 400 talleri.

Morto Leopoldo, sotto il suo successore, la Hofkapelle, nel 1754, si sciolse. Gli inventari, tuttora esistenti, dimostrano che ai tempi di Bach essa possedeva tutti gli strumenti componenti allora una grande orchestra, ad eccezione, probabilmente, delle trombe.

L'elenco delle musiche eseguite dalla cappella negli ultimi anni è una nuova prova dell'impressionante e desolante irriverenza del Settecento per la propria musica. Quattro anni dopo la morte di Bach, le opere del suo tempo sono completamente bandite dalla biblioteca; di Bach stesso, di Händel, di Telemann, di Stölzel, di Graupner, per tacere degli Italiani, neppure una nota. La più antica musica che vi si ritrova è quella di Hasse e di Graun, ma anche questa scompare ben presto di fronte ai nuovi nomi di Benda, di Haydn, di Dittersdorf.

Nessun'altra epoca fu, come la seconda metà del Settecento, così fanatica pel moderno, nessun'altra fu altrettanto smaniosa di novità, e a qualunque costo. Questo fatto giovò particolarmente allo sviluppo dell'opera italiana che ne ritrasse facili vantaggi, ma sommi ingegni, Mozart ad es., vennero in tal modo intralciati, danneggiati; ciò spiega come Bach, ai suoi tempi, non sia stato apprezzato e non abbia goduto un grande prestigio.

Ignoriamo quali musiche siano state eseguite nella cappella di Köthen sotto la sua direzione, ma, presumibilmente, moltissimi furono i concerti strumentali.

Infatti il concerto strumentale comincia a fiorire verso l'anno 1720. Era quello il tempo in cui di concerti se ne scrivevano a dozzine, tanto che nelle biblioteche si rinunciava a catalogarli. I programmi musicali vennero certo compilati sullo stampo di quelli di Sanssouci, di Monaco e di altre capitali; caddero in disuso a Köthen, o furono raramente eseguite, le opere vocali in genere, le arie d'opera, i duetti da camera, le cantate « a solo », i *Lieder*. Con i concerti venivano alternate le sonate per uno o più strumenti e i pezzi per clavicembalo.

Fu dunque nel campo della musica clavicembalistica, della musica da camera, in senso stretto, e del concerto che Bach svolse in Köthen la sua attività creatrice. Fra i pezzi vocali dell'epoca, non v'è da segnalare che una serenata, eseguita il 2 nov. 1718 per il genetliaco del principe, *Durchlauchtster Leopold, es singet Anhalts Welt aufs neue mit Vergnügen-Dein Köthen sich dir stellt um sich vor dir zu biegen.*

La composizione, che comincia con un patetico recitativo accompagnato, prosegue poi, affidata ad un soprano, ad un basso e ad un'orchestra d'archi con due flauti e continuo, in una serie di arie e duetti interrotta una sol volta da un recitativo a due voci all'antica maniera veneziana; il tutto si svolge così sino alla fine in un tono di serena gaiezza. Le melodie ed i motivi che qui udiamo sono, in parte, motivi di danze, minuetti, gavotte e simili. Bach vuol essere compreso dal popolo e del popolo quindi si limita a stilizzare il semplice linguaggio coi piccoli artifizi dell'imitazione e del contrappunto.

Tutto ciò è squisitamente ingenuo e, se anche prolissa, questa *Serenata* costituisce per noi una pagina biografica, intima, nostalgica, dove la gioia della serena vita di Köthen e l'affettuoso attaccamento per il suo principe sono deliziosamente espressi; un equivalente musicale, la potremmo dire, dell'*Ilmenau* di Goethe.

Più tardi, di questa *Serenata*, Bach fece la cantata sacra per il secondo giorno di Pentecoste *Erhötes Fleisch und Blut*. Nulla di mutato in questa nuova composizione; alcuni pezzi soltanto sono trasportati in diversa tonalità per un tenore ed un contralto, due parti aggiunte.

## I musicisti e la famiglia

Numerose testimonianze affermano quanto grande fosse la cordialità dei rapporti fra il principe ed il suo *Kapellmeister*; del primo figlio natogli in Köthen, il principe volle, col fratello e con la sorella di Weimar, essere padrino, nè mai, anche da Lipsia, la devozione di Sebastiano per il suo protettore venne meno. Quando, nel 1726, la seconda moglie di Leopoldo festeggiò il primo anniversario dell'assunzione al trono, Bach le dedicò la *Gratulationskantate*, *Steigt freudig in die Luft zu den erhabenen Höhen*, e allorchè nel 1728 il principe, a soli trentun'anni, morì, il *Cantor* di S. Tommaso volle partecipare alle esequie con tutta la sua scuola.

La musica ch'egli compose per tale circostanza fu, al dire di Forkel, una delle sue più grandiose creazioni, ma andò disgraziatamente perduta. Ancora nel 1735, Bach, dolcemente commosso, ricordava al vecchio compagno di scuola Erdmann, il principe Leopoldo e i begli anni di Köthen.

Fra i musicisti colleghi di Bach a Köthen, uno solo ebbe rinomanza: il violinista Abel, padre del londinese virtuoso di viola da gamba K. Fr. Abel; tuttavia se il principe volle molte volte essere seguito nei suoi viaggi da una parte della cappella (ordinariamente sei strumentisti), questa doveva possedere uomini di non comune valore. Tale consuetudine era invalsa fin dal Cinquecento per il lustro che dagli artisti ne veniva alla corte.

Così fu che anche Bach si recò due volte a Karlsbad (1718 e 1720) in compagnia del principe. Al suo ritorno nel 1720, così narra il *Necrologio*, « lo aspettava il profondo dolore di trovare morta e seppellita la moglie Barbara, che aveva lasciata, partendo, vegeta e sana e con la quale aveva trascorso tredici anni di serena vita coniugale. La prima notizia della malattia e della morte egli l'ebbe sulla soglia della casa ».

Profondissima eco hanno nell'arte di Bach le dure esperienze della vita. Anzi tempo orfano, anzi tempo vedovo; di sette figli di primo letto tre soli sopravissuti: la figlia Caterina, nata nel 1708, rimasta nubile, Wilhelm Friedmann e Philipp Emanuel, nati rispettivamente nel 1710 e nel 1714.

## Piccole opere didattiche

Ma sciagura e fortuna si avvicendano negli anni di Köthen. Nel dicembre del 1721 Bach passa a nuove nozze con Anna Maddalena Wülken, figlia minore del signor J. Gaspar Wülken, suonatore di tromba alla corte di Weissenfels. Il nome di Anna Maddalena è strettamente legato alla storia dell'arte bachiana. Due manualetti di musica compilati, l'uno a Köthen fin dal 1722, l'altro, più importante, in Lipsia nel 1725, sono dedicati ad Anna Maddalena Bach e contengono pezzi clavicembalistici e vocali di Sebastiano (in parte nella stesura originale e con interessanti varianti) e altre composizioni di autori diversi.

Con la guida di questi manualetti Anna Maddalena apprese a suonare ed a cantare. Bach la descrisse a Erdmann « un nitido soprano » e « colonna » del suo diletto « concerto domestico ». Più tardi essa fu valido aiuto dello sposo, oppresso dal troppo lavoro, trascrivendo diligentemente le sue opere, ricopiando quelle di altri musicisti (anche

copiò gran parte della *Passione*, secondo Brokes, di Händel) e riuscendo ad una grafia, che è difficile distinguere da quella di Bach.

Una terza opera didattica manoscritta, del tempo di Köthen, destinata alla famiglia, è il *Manualetto per clavicembalo* compilato per Wilhelm Friedmann Bach, e cominciato, avverte il titolo, il 22 gennaio 1720, quando Friedmann aveva dieci anni; esso contiene una serie di esercizi che vanno dai primi rudimenti della tecnica alla compiuta perfezione di questa. La parte elementare, che comincia con la spiegazione delle note, delle chiavi e della digitazione, è ancor oggi assai preziosa all'esecutore di musica bachiana clavicembalistica, per l'esatta lettura degli ornamenti.

Seguono poi sessantadue pezzi di piccola e maggior mole alcuni dei quali per organo. Attraverso il *Clavicembalo ben temperato*, le *Invenzioni* ed altre classiche collezioni, queste opere bachiane divennero in massima parte universalmente note. Nella raccolta figurano i nomi di J. G. Richter e di H. Stölzel, contemporanei di Bach; una sola volta il primo, ripetutamente invece il secondo.

Pochi indizi della sua attività ufficiale offrono questi documenti, che attestano l'attività svolta da Bach nell'ambito familiare durante gli anni di Köthen; indizi anche minori di quelli del periodo weimariano.

## Viaggio ad Amburgo

Una sola volta — e come virtuoso — lo incontriamo fuori della propria città. Nell'autunno del 1720, subito dopo la morte di Maria Barbara, eccolo in Amburgo a presentare al quasi centenario Reinken alcune magnifiche riduzioni per cembalo delle sue *suites* orchestrali, stampate nell'*Hortus musicus*.

Narra il *Necrologio* che alla presenza del magistrato di Amburgo e di altre autorità egli suonò per oltre due ore il magnifico organo di S. Caterina, fra l'entusiasmo e lo stupore generale. Reinken lo udì con particolare diletto, e quando Bach, a richiesta dei presenti, eseguì il corale *An Wasserflüssen Babylon*, improvvisando a lungo e in varia maniera, com'era uso dei più valenti organisti di Amburgo, ai vespri della domenica, egli rivolse a Sebastiano queste parole: « Credevo ormai morta quest'arte che rivive in voi ». Elogio davvero inatteso, poichè a Bach era noto che, in passato, Reinken aveva eseguito questo stesso corale con arte pari alla sua; e nota gli era pure l'invidiosa natura del maestro.

Ricordo di quella famosa improvvisazione possono ben considerarsi i due preludi al corale *An Wasserflüssen Babylon* che si trovano nel così detto *Orgelbüchlein* e nella raccolta di Kirnberger (B. G. 25, 2, pag. 92, 40, 49); il doppio pedale del secondo preludio rivela chiaramente la tecnica tedesco-nordico-fiamminga di Reinken.

Mattheson che, in quell'occasione, avrebbe udita anche la grande fuga in sol min. (la cita nel *Generalbasschule* come opera nota), racconta nel *Musikalischen Patrioten* (1728, pag. 316) che Bach si recò ad Amburgo nella speranza di ottenere il posto di organista della chiesa di S. Giacomo. Ma l'incarico venne affidato ad un certo Heitmann, che aveva promesso alla tesoreria della chiesa, qualora fosse prescelto, un dono di 4000 marchi. Neumeister, il poeta delle cantate e pastore della chiesa, osservò nella predica natalizia che neppure un angelo di Betlemme avrebbe potuto divenire organista di S. Giacomo ove non disponesse di quattrini. Non è improbabile che Bach, in occasione della sua candidatura, abbia composto la cantata *Wer sich selbst erhöht, der soll erniedrigt werden* (B. G., ann. X).

L'organista, come già ripetutamente vedemmo, doveva talvolta provvedere anche la musica vocale accompagnata; e un accurato esame dell'autografo lascia credere che la cantata (la quale del resto, esclusa l'aria del basso, « Jesu, beuge nun mein Herze » non offre nulla di notevole), sia stata scritta press'a poco nello stesso tempo del viaggio ad Amburgo.

Due altre città che Bach certamente visitò come *Kapellmeister* di Köthen, sono Lipsia ed Halle. In Lipsia, nel dicembre del 1717, egli prende in consegna il nuovo organo costruito per l'Università da J. Scheibe, padre del noto musicista; ad Halle si reca l'autunno seguente per conoscere Händel, giunto dall'Inghilterra per trascorrere qualche tempo in famiglia. Händel ripartì, purtroppo, il giorno stesso dell'arrivo di Bach. Quando, dieci anni dopo, questi rifece col medesimo scopo il viaggio ad Halle, non ebbe maggior fortuna.

È del tutto ingiusto rimproverare all'autore del *Messia* questi due inutili tentativi. Possiamo bensì deplorare che fra i due grandi connazionali un incontro, apparentemente tanto facile ed ovvio, non sia avvenuto, ma non abbiamo nessuna ragione precisa di incolparne Händel. E, anche nel caso di una qualche colpevolezza, dobbiamo tener presente che i loro rapporti furono alquanto disparati. Bach condivideva coi musicisti di tutto il mondo l'interesse per il celeberrimo Händel, il quale invece, dimorando in Londra e tutto assorto nel movimento operistico internazionale, non aveva nè motivo, nè occasione di occuparsi della musica sacra e strumentale tedesca e dei suoi cultori.

L'epoca idilliaca di Köthen, così povera di vicende esteriori, è, artisticamente, il periodo della vita di S. Bach più ricco e, in ogni caso, il più fecondo.

### Numerosa produzione

Per quanto poco si sappia della specifica attività di Bach in Köthen, certo si è che le minori esigenze della carica gli concessero maggior libertà spirituale che non in Arnstadt, Mühlhausen, Weimar e Lipsia. Ce lo prova la vasta produzione di quel tempo: *Clavicembalo ben temperato*, *Suites francesi*, *Concerti brandenburghesi*, *Manualetto per organo* (*Orgelbüchlein*), sonate per violino solo, per cello solo, per violino con accompagnamento. Sono interi cicli di composizioni, ricche raccolte, opere di ampio respiro, tentativi di grande stile, sviluppi connessi a idee di grande valore e ricchissimi di particolari. Non basta; sono opere, queste, storicamente ed esteticamente dense di significato, opere caratteristiche per la novità e l'originalità del loro contenuto, opere che resero il nome di Bach immortale. Le fughe del *Clavicembalo ben temperato* e i preludi ai corali dell'*Orgelbüchlein* costituiscono la via di ascesa alla *Passione secondo S. Matteo* ed alla *Messa* in si minore.

Il periodo di Köthen non testimonia soltanto la potenza creatrice di S. Bach, ma rivela con la massima evidenza e nella sua più intima essenza l'indole artistica del compositore. Incrollabile volontà di lavoro, completa dedizione anche per ogni più modesto compito: ecco perchè le creazioni del periodo di Köthen hanno raggiunto sì mirabili altezze. Esse sono frutto della più intensa meditazione, di un intimo lavoro teoretico del pensiero, che nella sua radicale audacia e coerenza non temè di sovvertire antichi principî.

## Digitazione e temperamento

Nel campo della musica clavicembalistica, Bach sottopose a profondo studio fattori apparentemente secondari: la digitazione e il temperamento. La digitazione, ossia un complesso di norme per l'uso delle dita nel suonare strumenti a tasto, era stata prima di lui trascurata. M. Prätorius dichiarò la questione del tutto indifferente, « chè, a chi piaccia, può servire all'occorrenza anche il naso ». Solo le scuole di Sweelinck e di Couperin imposero una certa disciplina alla digitazione e, con regole cadute ormai in disuso, l'arte del passaggio del secondo dito sul terzo, del terzo sul quarto, venne considerevolmente sviluppata.

Ma anche esecutori celebri e maestri quali Heinichen, Händel, Walther, solo eccezionalmente facevano uso del pollice, e quasi sempre con imperizia; ecco, ad es., come Couperin presenta la scala di si b. maggiore:

Dobbiamo essere grati a Bach se tali passi si suonano oggi scorrevolmente e razionalmente, poichè egli fu primo a scoprire l'uso metodico del pollice e a introdurre la nuova digitazione, base di tutta la moderna tecnica del pianoforte. Ma di gran lunga più importante è la soluzione del problema del così detto « temperamento equabile ».

Per « temperamento equabile » s'intende la ripartizione degli intervalli matematici puri in favore di una libera e molteplice pratica armonica. Grazie a tale ripartizione, l'ampiezza d'un intervallo viene ora diminuita ed ora aumentata.

La necessità di questo provvedimento già era stata esposta e chiarita da Andrea Werkmeister, in Alberstadt (*Il temperamento musicale*, 1691), ma il metodo da lui suggerito venne applicato con scarsa energia, nè vi fu chi osasse avventurarsi oltre le tonalità maggiori e minori di do, re, mi, fa, sol, la, o, tutt'al più, di mi b. magg., si b. magg., si min.

Bach s'interessò alla questione, convinto che un istrumento potesse essere accordato in tutte le tonalità, col tener calanti le due quinte e crescenti le terze maggiori, e sostenne la sua scoperta con la prima parte del *Clavicembalo ben temperato.*

In questo ampliamento del giro tonale egli ebbe senza dubbio dei predecessori in Chambonnière, Froberger, Pachelbel, Kaspar Ferd. Fischer, ma fu merito suo se la meta da lungo prefissa venne raggiunta e se il « temperamento equabile » ebbe la sua dimostrazione in un'opera d'arte.

L'epoca nostra ha ormai quasi dimenticato quanto si debba alla soluzione del problema del temperamento: una elasticità della modulazione e dell'espressione armonica prima inattuabile, la trasformazione, l'accrescimento della facoltà uditiva. Prima ancora della composizione del *Clavicembalo*, Bach aveva intravisto queste possibilità, chiarissimamente espresse nelle forti enarmonie del preludio alla fuga in sol min. di Amburgo.

L'inclinazione e la capacità di occuparsi degli elementi dei quesiti fondamentali dell'arte sonora, in modo critico e fecondo, non è nei grandi musicisti dote così grande e generale come potremmo credere. Fra i moderni, l'ebbe in grado eminente Liszt, ma nei suoi discepoli essa minaccia di degenerare in morbosa ricerca. Tale indirizzo ha una sua ragione nell'indole generale del tempo, nel meraviglioso fiorire della tecnica, nell'unilateralità di un periodo

di transizione e di evoluzione. Le tendenze tecniche di Bach derivavano invece esclusivamente dal suo naturale ingegno, che nella pace della corte di Köthen si manifestò per la prima volta in una pratica esplicazione.

Limitatosi dapprima a eccellere nell'arte di registrare all'organo, Bach fu portato dall'innato suo senso armonico, non soltanto a studiare e risolvere in Köthen la questione del « temperamento », ma, ovunque lo richiedesse il suo lavoro, in ogni campo vicino o discosto, ad accumulare prove ed esperienze, alcune delle quali sarebbero oggi irrealizzabili.

Ancora non era avvenuta la fondamentale scissione fra arte e mestiere avveratasi dopo il Settecento. Si esigeva così che l'organista sapesse riparare i piccoli guasti dell'organo, che l'esecutore conoscesse la struttura del proprio strumento. Bach, obbedendo al naturale istinto che lo portava ad occuparsi materialmente nella costruzione di strumenti, ove qualche arduo problema lo allettasse, inventò, a Köthen, la viola pomposa, che in verità non ebbe fortuna, ma che avrebbe potuto arricchire il complesso orchestrale del tempo. Questo strumento ad arco, un *quid medium* fra il cello e la viola, adatto per le parti di a solo, avrebbe colmato una lacuna sempre avvertita nella sonorità orchestrale.

I Francesi nelle loro *suites* orchestrali supplirono fino agli ultimi anni del Seicento con il così detto « Quinton », denominato da Muffat « Quinta parte », ma nell'Ottocento, con Hermann Ritter e la sua « Viola alta », si tornò all'invenzione bachiana.

L'interesse e le esperienze di Bach nella costruzione di strumenti musicali non vennero meno col finire del soggiorno di Köthen, ma furono anzi rivolte fin da allora al clavicembalo. Ciò lo si deduce indirettamente dal fatto che talune composizioni clavicembalistiche dell'epoca (la

Toccata in fa diesis min., B. G. 3, pag. 301) esigono un suono più tenuto ed espressivo di quello che era possibile ottenere dal cembalo e dal clavicordo.

## Opere per violino e cello

Le tre sonate, le tre *suites* per violino solo, le sei sonate per cello solo sono i meravigliosi frutti di questo periodo di applicazione sperimentale; in esse Bach volle dimostrare che questi due strumenti, nonostante la loro limitata estensione sonora, possono gareggiare con un cembalo o un piccolo organo. Gli strumenti ad arco, così superiori agli strumenti a tastiera nell'esecuzione di figurazioni agili e veloci, o nella realizzazione di tranquille ed espressive melodie, sembrano invece inadatti alla musica armonistica e polifonica.

I violinisti tedeschi, fin dal XVII sec., tentarono spesso di superare un tale ostacolo. Racconta Mattheson che la potente cavata di Nicolaus Bruhns, allievo di Buxtehude, dava talvolta l'impressione che tre o quattro fossero gli esecutori e che quand'egli, occasionalmente, sedeva col suo violino all'organo, accompagnando col pedale le armonie del proprio strumento, si poteva credere di ascoltare un'orchestra. Secondo Gerber, Nikolaus Strungk, operista, destò con simili esibizioni tale stupore nel grande violinista italiano Corelli, che questi esclamò: « Il mio nome è Arcangelo, ma il vostro ha da essere " Arcidiavolo " ».

Esistono, stampati, documenti tedeschi di tali tentativi di polifonia violinistica; i più antichi sono nelle sonate di Franz Biber (1681, *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, vol. 2°); in essi però lo strumento viene rinforzato e accompagnato da un cembalo. Ma già nel 1694 il magonzese Johann Walther aveva dimostrato nel suo *Hortus*

*chelicus* che si può col solo violino suonare a più parti, ed egli stesso qualifica le sue composizioni « pezzi curiosi ». Dopo di lui, con lavori analoghi, vengono Franz Westhoff di Weimar, che già conoscemmo, e lo svizzero Albicastro. Auguriamoci che in tempi non lontani i *Denkmäler der Tonkunst* rendano queste musiche universalmente accessibili.

S. Bach ebbe dunque dei predecessori, ma le sue sonate e le sue *suites* per violino e per cello solo costituiscono per l'audacia dello stile polifonico un'opera singolare. Nessuno prima di lui osò scrivere grandi *Ouvertures* francesi con fughe a quattro voci, quali troviamo nella prima parte delle tre sonate per violino solo, nessuno un ciclo di variazioni paragonabile alla celeberrima *Ciaccona*, nella terza *suite* per violino.

Sono, queste, esperienze tecniche che quasi toccano i confini dell'impossibile e, allo stesso tempo, opere d'arte che in ricchezza e bellezza di contenuto nessuna composizione libera ha superate. Solo un maestro ugualmente grande nella conoscenza dello strumento e nella fantasia creatrice potè scrivere tali opere, solo un grande virtuoso e grande artista, perfetto nell'intonazione e nel fraseggio, può affrontarne l'esecuzione. Opere sbocciate in particolare circostanza da un estro gioioso, tramandateci intatte dai secoli e che dureranno quanto la musica!

Forkel ci informa che Bach scrisse moltissimi pezzi per « solo », da eseguirsi normalmente in chiesa durante la Comunione, e che in tal forma egli li avrebbe sempre composti perchè i suoi esecutori ne ritraessero tecnicamente profitto. Purtroppo, queste musiche andarono perdute. Se le notizie sono esatte, dobbiamo dedurre che tali pezzi furono composti, non già a Köthen, ma a Lipsia, perchè solo in questa città, durante tutto il Settecento, il protestantesimo si servì di tale musica strumentale, come

razionale sostituzione del prolisso canto corale che accompagnava la Comunione.

Esiste in realtà anche un autografo delle sonate per violino e per cello dove Bach si qualifica « Maître de Chapelle et Directeur de la Musique à Leipsic »; ma un secondo autografo, ugualmente della Biblioteca nazionale di Berlino, svalorizza completamente l'indicazione del luogo di origine, poichè nell'uso degli accidenti e nei segni di trasposizione segue una prassi che Bach, nel periodo lipsiano, aveva abbandonata.

Questo secondo importante autografo porta un'annotazione del noto collezionista Polchau: « Io trovai questa eccellente opera di Bach, scritta di suo pugno, nell'eredità del pianista Palschau di Pietroburgo, fra vecchie carte destinate al lattivendolo », (1814).

Certo si è che mai e in nessun campo della composizione Bach, mosso a sperimentare ed innovare senza pregiudizi, superò se stesso come in queste sonate e *suites* per violino solo, le quali richiedono, anche dall'uditore esperto che ne voglia afferrare e ritenere ogni minimo particolare, una profonda attenzione. Riconoscimento vero quello di Schumann che nei suoi *Kritischen Büchern der Davidsbündler* scrive queste belle parole: « L'incomparabile Bach, infinitamente più cosciente di quanto si creda, scrisse per gli studiosi con smisurata gigantesca potenza, ma solo dopo molti anni fu riconosciuto dai singoli intenditori come il fondatore di una scuola sana e gagliarda ».

## Le " Invenzioni „

Con queste affermazioni Schumann doveva alludere, oltre che al *Clavicembalo ben temperato*, anzitutto alle *Invenzioni a due voci* (B G., vol. 3°). Infatti nessun'altra opera, sotto l'apparenza modesta di offrire materiale di

puro studio, cela più intrinseco valore. Nel manualetto per piano (*Klavierbüchlein*) di Friedmann, ove esse appaiono la prima volta, le *Invenzioni* portano il titolo di *Preambula* (Preludi), e poichè obbligano entrambe le mani ad eseguire, attraverso tonalità e posizioni differenti, la stessa figurazione in forma imitativa, in alterna ripetizione, trasponendola, invertendola, trasformandola, appartengono alla categoria degli studi; ma su tutto il complesso degli studi di quel tempo emergono per novità di stile, più di quanto le fughe stesse del *Clavicembalo* emergano sulle altre fughe dell'epoca. V'è di più: il loro valore stilistico va assai oltre l'ambito delle *Invenzioni*, e il principio costruttivo che in esse si rivela per la prima volta, addita una nuova via a tutta la musica strumentale tedesca, via che tutti i sinfonisti, da Haydn a Beethoven fino a Brahms, dovettero percorrere per raggiungere le loro grandi forme. Tale principio costruttivo è il lavoro tematico.

Ragione di meraviglia in queste *Invenzioni* è la facilità con la quale Bach tratta le due voci a fuga, a canone, invertendole nel così detto contrappunto doppio. Ma l'assoluta novità del loro stile consiste nell'arte di sviluppare motivi e frammenti dei temi fondamentali in nuove ed indipendenti figurazioni.

Poi:

Infine:

Che Bach fosse conscio dell'originalità del suo procedere lo si desume dal titolo ch'egli diede a questi studi. Poco conta s'egli lesse l'insolita parola *Invenzione* nel libro didattico allora apparso di un mediocre compositore e se Spitta non colse nel segno, supponendo che con questa espressione, comune alla rettorica, Bach abbia voluto paragonare il linguaggio pianistico alla favella umana; la didascalia stessa di Bach, unita al titolo dell'opera, ce lo dimostra. « Sono un avviamento — egli dice — in primo luogo al bel suonare a due voci e poi ad avere non solo delle felici invenzioni, ma a saperle realizzare ».

Le *Invenzioni* dunque non sono destinate soltanto al progresso dell'esecuzione pianistica, ma intendono insegnare allo studioso del cembalo come egli debba comporre la musica che al cembalo è destinata. Due, secondo Bach, sono le virtù necessarie: 1° avere o trovare motivi; 2° saperli sviluppare. A parer suo, facilissime l'una e l'altra cosa! «Guardate questi pezzi — egli dice: — dove le presi, io, le mie *Invenzioni?* Dalla scala e dall'accordo perfetto. Come le ho sviluppate? Modificandole, ripetendole intere od in parte». Tale è il significato, l'origine storica delle *Invenzioni*. Pratico contributo alla teoria della composizione, ci insegnano come da un piccolo motivo colto a volo possano svilupparsi interi pezzi.

Presentando in questo sviluppo il così detto lavoro tematico, l'arte cioè di costruire interi grandi pezzi moltiplicando, per così dire, minimi frammenti di un tutto iniziale, le *Invenzioni* significano per la musica l'avvento di una nuova epoca, epoca di esegesi, di approfondimento, di massimo sfruttamento delle idee tematiche. Tutta la supremazia della musica tedesca ha per base questo principio; essa incomincia con le *Invenzioni* di Bach.

Pure del 1723, e raccolte nello stesso fascicolo delle *Invenzioni*, sono le quindici così dette *Sinfonie* (B. G., vol. 3°). La parola «sinfonia» non vuole qui significare una composizione in tre tempi; si tratta invece, come per le sonate di D. Scarlatti, di pezzi costruiti in un sol tempo, all'infuori delle consuete norme, che si propongono di insegnare all'allievo di pianoforte l'arte di eseguire nitidamente la musica a tre parti. Identiche per la sostanza e per la struttura alle *Invenzioni*, di minor pregio nel lavoro tematico, le Sinfonie rappresentano un accrescimento di esigenze tecniche, pianistiche.

Le *Invenzioni* dovettero costituire per lo stesso Bach una scoperta che lo soddisfece e spronò assai più che gli

studi tedeschi, francesi, italiani sino allora compiuti; tant'è che in quell'epoca egli si accinse alla composizione di concerti.

## I " Concerti „

Tutti i concerti per violino, dei quali non ci sono conservati che i due in re min. e mi magg. e il concerto grosso per due violini in re min. (B. G. 21), sono dell'epoca di Köthen. Superfluo ricordare che sono opere di particolare importanza per il loro contenuto poetico, poichè tutte pervase da un profondo senso di poesia sono le composizioni bachiane per organo e per cembalo e le cantate, fin dai tempi di Arnstadt.

Gli eccellenti compositori di concerti non costituivano un'eccezione all'epoca di Bach, ma la superiorità delle creazioni bachiane è evidente, anzitutto per l'energia nel mantenere i temi proposti e per la ricchezza delle immagini ricavate dallo sfruttamento del lavoro tematico. È la prima volta, dopo le *Invenzioni*, che Bach esplica tali energie in opere di grande respiro.

Del tempo di Köthen abbiamo ancora sei concerti detti *Brandenburghesi* (B. G., vol. 19). Sono, secondo la terminologia settecentesca, *Concerti grossi*, o, secondo Bach, alla moda francese: « *Concerts avec plusieurs instruments* ».

Il Settecento faceva distinzione fra due specie di concerti: il concerto per solista, dove al gruppo degli strumenti è contrapposto un unico solista, e i concerti grossi, dove invece la parte del solista è sostenuta da più virtuosi. Questo gruppo ha nome *Concertino* e in Italia e nella scuola italiana consta per lo più di un trio di due violini e un cello. L'orchestra, cioè il concerto grosso, contrappone al trio un complesso di quattro o più categorie di

strumenti; in tal forma sono costruiti i concerti grossi di Corelli e di Händel, oggi ristampati.

Il concerto grosso trovò particolare favore in Germania e, poichè probabilmente è il più antico, i tedeschi lo considerarono come loro concerto normale, dando nel maggior numero dei casi l'appellativo di *Concertino* anche al solista unico. Ciò, fra altri esempi, leggiamo sulla parte autografa dell' « a solo » del Concerto in la min. di Bach per violino e orchestra.

Il concerto grosso, oggi abbandonato, rivivente soltanto in pochi esemplari che vanno scomparendo, quali il Concerto (trio) per piano, violino e cello di Beethoven o il Concerto (duo) per violino e cello di Brahms, ha il primato nella composizione concertistica tedesca del XVIII secolo.

La maggior parte dei concerti composti in Germania al tempo di Bach e di Händel sono in forma di concerto grosso, ed appunto ai tedeschi esso deve il suo perfezionamento, in special modo nella distribuzione delle parti concertanti.

Tanto per il « tutti » (concerto grosso) quanto per il gruppetto di solisti (concertino) i Tedeschi, più frequentemente degli Italiani, si servirono di strumenti a fiato, preferendoli agli archi. Fatto importante per i virtuosi dello strumento e che preparò lo stile strumentale della sinfonia di Haydn.

Anche le composizioni per due, tre e quattro cembali e il già mentovato concerto in re min. per due violini appartengono all'attività bachiana nel campo del concerto grosso.

Ma il massimo contributo a quest'arte Bach lo offre coi concerti brandenburghesi, così denominati perchè scritti per il margravio Christian Ludwig di Brandenburgo. Costui, figlio minore del grande Elettore, manteneva, non solo come i suoi pari, ma come la maggior parte dei

castellani, una ottima orchestra per la sua cappella privata.

Bach, com'egli stesso annota nella dedica francese in data « Köthen, 24 maggio 1721 », ebbe alcuni anni prima, e probabilmente in Karlsbad, a dar saggio della sua arte al margravio, che lo incaricò di alcune nuove composizioni.

« Nobile officium » dei privilegiati fino ai tempi di Beethoven, l'affidare codesti incarichi, ma, a nostro avviso, sterile fatica l'assolverli. Giacchè il committente non si curava poi della diffusione delle opere commesse; al contrario, l'egoismo della proprietà si estendeva anche sulle musiche altrui.

La dignità del rango e della casata esigeva che i principi avessero proprietà esclusiva di canti, sonate, sinfonie, concerti, così come ancor oggi accade per collezioni di quadri. Tale usanza ebbe l'innegabile vantaggio di dare alla musica strumentale tedesca una superiorità ed un'importanza internazionale e di favorirne la produzione. I compositori designati assolvevano l'incarico inviando opere in gran numero, talora sei o dodici composizioni, ed è così che Bach inviò al margravio i sei *Concerti brandenburghesi*, l'opera più meravigliosa del genere che mai sia stata creata.

I concerti brandenburghesi differiscono dal concerto grosso tedesco del tempo perchè il concertino viene in essi costantemente sostituito da insoliti gruppi strumentali. Questo fece Bach, non solo per l'innato suo bisogno di novità, ma perchè, ossequente alle buone usanze del tempo, volle considerare le particolari forze strumentali cui le sue musiche erano destinate.

La cappella del margravio Christian Ludwig, come più tardi quella di Heinrich in Rheisenberg, ebbe particolare importanza e annoverò tra i suoi membri ottimi virtuosi di violino, di viola da gamba, di flauto, di oboe e corno,

ma soprattutto dovette eccellere per un meraviglioso complesso di trombe.

Il rapporto fra il « tutti » e l' « a solo » è un secondo punto essenziale nel quale i concerti brandenburghesi si allontanano dalle norme in uso.

Tale rapporto è di regola chiaramente stabilito: quando il « tutti » suona, l' « a solo » deve tacere, e viceversa; inoltre concerto e concertino hanno differente materiale tematico. Il « tutti », ossia il concerto, si limita di solito ad una sola ed invariabile idea per tutta la durata del pezzo; il concertino, ossia i solisti, presentano nuovi temi ad ogni entrata.

Fra i sei concerti brandenburghesi due ve ne sono che non hanno nè solista nè concertino; vi concertano invece, alternativamente, tre gruppi orchestrali. Negli altri la parità del « tutti » e dell' « a solo », rispettata per lo più nel Settecento fino all'avvento di Mozart, si afferma talora così fortemente che i due gruppi differenziano l'uno dall'altro, quasi soltanto per la maggiore o minore sonorità. Nè il « tutti » nè l' « a solo » hanno temi particolari; un unico tema pervade l'intero pezzo e questo tema il concerto e il concertino lo frammentano a gara per ricostruire, con i frammenti, il tutto iniziale.

Tanto nello sviluppo delle idee quanto nel lavoro tematico Bach segue, in questi concerti brandenburghesi, lo stesso metodo usato nei due concerti per violino solo, e qui pure egli rinnova nella grande forma e con un'energia di cui mai s'era dato esempio in tale ramo d'arte, i tentativi rivelati per la prima volta dalle *Invenzioni*.

In alcuni concerti brandenburghesi, per es. nel 2º, Bach, come altri compositori, separa nettamente la parte del « tutti » da quella dell' « a solo » e affida alle due parti temi differenti, rendendo così più agevole la comprensione del tutto. Tuttavia anche qui è necessaria una profonda

penetrazione dell'opera, conoscenza del lavoro tematico e sagacia interpretativa. Il solista deve dar prova di una spiccata virtuosità, che non gli consente però di brillare. Per tale ragione questi concerti non *rendono* all'esecutore e, fino a qualche diecina di anni fa, vennero raramente eseguiti. Ma la difficile struttura di queste opere è compensata dal carattere delle idee.

Quanto a concetti informativi, Bach rimase seguace e discepolo di Vivaldi, non solo nei concerti brandenburghesi, ma in tutti i suoi concerti e assai più di Händel si attenne ai sistemi invalsi; Händel, nei concerti grossi del 1739, attinse piuttosto ai concerti sacri di Corelli, preludendo con grande libertà alla futura evoluzione musicale ed al soggettivismo.

S. Bach invece, indotto da precisi ordini di corte, inizia quasi sempre i suoi concerti, e quelli brandenburghesi senza eccezione, nello spirito scintillante di quella musica di società richiesta nei banchetti, nelle adunate, nelle accademie del tempo; spirito che nel concerto di Vivaldi è di somma leggiadria.

A tali necessità Bach si uniformò in tutti i primi e terzi tempi dei suoi concerti brandenburghesi (es. al num. 2), che hanno profonda analogia con le sinfonie londinesi di Haydn perchè animati da uno stesso intendimento d'arte. Ma nel secondo tempo di queste opere — nell'adagio — Bach sfonda le barriere che la musica di società ha voluto imporgli. Qui, ove dalla moda italiana era richiesto un idillio, e dove di un idillio si appagarono compositori tedeschi quali Stölzel e Graupner, Bach evoca lo spirito del concerto sacro, si rivolge al suo Dio e per il suo Dio compone commoventi preghiere. Così sempre — anche in una semplice *Träumerei* — fantasia e cuore pulsano tanto intensamente, che questi tempi lenti dei concerti brandenburghesi sono fra i tesori più belli dell'arte.

Solo in linguaggio sonoro la Germania di quel tempo potè dare un poema di intimità e di profondo sentimento qual'è l'andante del secondo concerto brandenburghese. Quanto infinitamente superiore questa poesia a quella che il più grande poeta di quel periodo, l'infelice Christian Gunther, aveva dettata!

È tuttavia un caso se questi concerti bachiani ci sieno pervenuti. Senza titolo, affastellati con cento altri concerti di maestri ormai del tutto dimenticati, erano destinati dall'esecutore testamentario del margravio alla bottega del pizzicagnolo, quando fortuna volle che un curioso, scopertili, separasse il loglio dal grano!...

## Le sonate

Ed ecco un'ultima rassegna delle opere più significative che S. Bach compose a Köthen: tre sonate per gamba e cembalo, tre sonate per flauto e cembalo, una *suite* per violino e cembalo, sei sonate per violino e cembalo, due trii, dei quali uno pubblicato come sonata per due violini e basso cifrato, l'altro come sonata per violino, flauto e basso cifrato. Tali composizioni, che la nona annata dell'edizione delle opere complete presenta con un'importantissima prefazione di W. Rust, costituiscono il contributo bachiano alla musica da camera.

La storia di questa musica, propriamente detta « da camera », risale agli inizi del Seicento; è creazione italiana e per essa pure la cooperazione di Bach significò evoluzione e progresso nello sviluppo della forma. Ciò non va detto per tutte le composizioni di musica da camera scritte a Köthen, ma per le sole sei sonate per violino e cembalo. Particolarmente interessante, in queste, la parte del cembalo indicata da Bach, in tutte le sue precedenti sonate

con un semplice basso cifrato. Era uso del tempo che al cembalo spettasse il compito di accompagnare il solista, naturalmente anche quando il solista, cantante, eseguisse *Lieder*, arie, ecc. La parte del cembalo, tranne il sostegno del basso cifrato, rimaneva quasi sempre affidata all'abilità di improvvisazione del clavicembalista. Solo in casi eccezionali, nell'accompagnamento di cantate per soli (quelle di Händel ad es.), di certe arie e, da Sperontes in poi, anche di *Lieder* si trovano accenni o intere parti scritte per la mano destra.

Orbene, Bach fece regola di queste eccezioni per tutte le sei sonate per violino e cembalo composte a Köthen, affidando al cembalo, oltre che il basso, anche una parte per la mano destra. Questa seconda parte concerta col violino, e con questo intrecciando canoni e fughe, gli è, ovunque, di pari importanza.

Le sei sonate di Köthen non sono perciò duetti, come oggi si suol dire, ma terzetti per due parti soliste obbligate e cembalo. Sono soliste le parti del violino e la parte del cembalo per la mano destra; a queste, quasi terzo strumento, si aggiunge la parte accompagnante che, secondo l'uso, realizza il basso cifrato in una parte interamente armonica.

Di ciò il manoscritto hauseriano delle sonate (1), in parte autografo, ci dà chiarissimo ragguaglio. Il titolo specifica infatti: *Sei sonate a cembalo concertato e violino solo col basso per viola da gamba accompagnato*. Dobbiamo quindi dedurre che si tratta di due cembali: uno, indicato come « cembalo concertato », è il cembalo solista, l'altro, designato semplicemente « basso », è il cembalo accompagnante, rinforzato poi ancora dalla viola da gamba.

---

(1) Si trovano oggi nella Biblioteca civica prussiana di Berlino.

Spitta non è dunque nel vero quando afferma che queste sei sonate constano di pezzi a tre parti sole. A queste tre parti si aggiungono le armonie del 2° cembalo accompagnante che, rinforzate dalla viola da gamba, dànno una sonorità diversa, ben più soddisfacente e bella di quella che un'esecuzione, in cui per falsa e malintesa riverenza ci si attenga alle tre parti scritte da Bach, possa offrire.

Wilhelm Rust, il redattore della nona annata della *Gesamtausgabe*, intese al suo giusto valore l'intenzione di Bach e la illustrò nel modo più chiaro nella sua prefazione; ma poichè queste predilette sonate non si eseguiscono oggi ancora che secondo i dettami di Spitta, abbiamo esaminato il punto in questione. Il loro valore storico nella musica da camera sta nella parità di importanza tra il cembalo e gli altri strumenti solisti.

## Le “suites„

Anche le *suites* francesi per clavicembalo solo, che già conoscemmo nel primo manualetto destinato ad Anna Maddalena (1722), fanno parte delle opere di Köthen; nulla esse aggiungono ai meriti di Bach rispetto ad un ulteriore sviluppo di forme musicali, ma sono, e con ragione, apprezzate da lungo tempo come contributo ad una musica fresca, arguta e piena di sentimento. L'appellativo di «francesi» viene loro dal fatto che, alla maniera francese, ampliano, con l'interpolazione di nuovi pezzi, l'antica *suite* normale. Questa consta di allemanda, corrente, sarabanda, giga, cioè di quattro pezzi; ma poichè la corrente è di regola una semplice trasformazione dell'allemanda, da misura binaria a misura ternaria, una sua appendice insomma, la *suite* normale può quindi essere considerata composizione a tre tempi, del tutto identica perciò alla

sinfonia di Scarlatti e suoi derivati, il concerto e la sonata da camera italiana.

Questo schema semplice ed esteticamente efficace venne abbandonato dai Francesi ancor prima della metà del Seicento, o, diremmo meglio, alterato chè, fra il 2º movimento — lento — ed il movimento di chiusa — animato — essi inserirono numerosi pezzi particolarmente grati al loro gusto, imitanti la musica popolare del mezzogiorno o quella dei loro balletti teatrali. Queste inserzioni francesi di forma più semplice sono i minuetti, le gavotte, le *bourrées*; ad esse soltanto si limitò Bach. Le altre, che invadono il campo della musica a programma e dell'opera, già le troviamo nella scuola di Couperin. Esse compaiono per la prima volta in Germania nelle *suites* orchestrali di Fischer, Schmierer, Giorgio Muffat, e nella *suite* tedesca per clavicembalo sono largamente rappresentate nei *Componimenti musicali* di Muffat figlio, scritti quattro anni prima delle *suites* bachiane.

In questi *Componimenti* di Gottlieb Muffat, così come nel *Florilegium* (*suites* orchestrali del padre), l'inizio della composizione presenta una modificazione, e cioè l'allemanda è preceduta da un'*ouverture* in tre parti nello stile di Lulli.

Se Bach avesse prolungato il suo soggiorno alla corte di Köthen avremmo probabilmente in numero assai maggiore le sue opere strumentali. L'importanza che il *Clavicembalo ben temperato* assunse nella storia della musica tedesca, l'incremento offerto dalle *Invenzioni*, dai concerti per violino, dai concerti brandenburghesi allo sviluppo della fantasia strumentale, ci fanno deplorare che il periodo di Köthen si sia chiuso con la primavera del 1723.

## Capitolo IV.

# A LIPSIA

Bach confidò più tardi all'amico Erdmann (1) i motivi che lo indussero a mutar residenza: primo, che la principessa regnante, sposata da Leopoldo nel 1721, era, secondo l'espressione stessa di Bach, una « amusa »; secondariamente, che l'inclinazione dei figli allo studio richiedeva per loro un centro universitario. Ottenuto alla morte di Kuhnau il posto di Cantor nella scuola di S. Tommaso in Lipsia (giugno 1722), Bach prese solennemente possesso del nuovo ufficio il 31 maggio 1723. Tale ufficio egli conservò per ventisette anni consecutivi, fino alla morte.

---

(1) « Illustrissimo Signore,

« La S. V. vorrà scusare un vecchio amico il quale si permette di importunarla. Saranno ormai quattro anni da che non ho il bene di uno scritto della S. V. La mia sorte (Fata) Vi è nota, dai tempi della mia gioventù, fino all'epoca della *mutation* che mi condusse Maestro di cappella a Köthen. Io trovai a quella Corte un nobile Principe, conoscitore ed appassionato di musica, a fianco del quale io speravo finire i miei giorni. Ma avvenne che il sunnominato *Serenissimus* sposò una Principessa di Berenbourg, e poichè la nuova Duchessa era una « amusa », dovetti constatare che il gusto del Principe per l'arte andava affievolendosi. Piacque a Dio ch'io fossi chiamato qui come *director musical et cantor* alla scuola di S. Tommaso. Tutt'a prima mi parve inammissibile di diventare da maestro di cappella semplice cantor. Per questa ragione, indugiai tre mesi a decidermi; ma infine, sembrandomi la posizione vantaggiosa e considerando soprattutto che i miei figli dimostravano attitudine per gli studi, mi recai nel nome di Dio a Lipsia, mi sottoposi al concorso e accettai la *mutation*. Per volontà di Dio sono qui tuttora, ma poichè constato, 1° che il mio ufficio è lungi dall'offrirmi i vantaggi che mi erano stati descritti, 2° che buona parte degli incerti annessi alla mia carica venne soppressa, 3° che la vita è qui costosissima, 4° che le autorità sono particolarmente ostili alla musica, che si ha da vivere con esse in lotta quasi costante (scontento, invidia, persecuzione), io mi trovo nella necessità, per così dire, di cercare fortuna altrove.

« Se la S. V. fosse a conoscenza di un posto per me conveniente nella Sua città, io sarei obbligatissimo alla S. V. per l'aiuto che mi venisse dalla Sua alta *recommandation;* alla quale non mancherò di dare piena ed intera *satisfaction*. Il mio stipendio ammonta qui a 700 talleri, e allorchè i funerali sono più numerosi, lo

## Il Cantorato

Il Cantorato della chiesa di S. Tommaso in Lipsia, considerato fra i migliori delle cappelle tedesche, poco inferiore a quelli di Francoforte, Norimberga, Amburgo, doveva la sua importanza non solo al commercio librario, alla fiera annuale ed all'Università, ma altresì al fatto che, fin dal Cinquecento, figurarono, fra i Cantor lipsiani, musicisti di non comune valore: Sethus Calvisius, Hermann Schein e il predecessore di Bach, Kuhnau, noto in tutta la Germania per le sue composizioni clavicembalistiche. Gli introiti erano costituiti per la maggior parte da incerti e, secondo l'espressione di Bach, assai limitati « dall'aria salubre » ossia dalla scarsità di funerali; tuttavia l'annuo stipendio di 700 talleri annui era compenso sufficente e proporzionato agli obblighi del servizio.

La carica esigeva che il Cantor componesse musica sacra e ne dirigesse l'esecuzione; le funzioni religiose poi, eccezion fatta per l'Avvento e la Quaresima, comprende-

---

straordinario cresce in proporzione, ma l'aria è salubre a Lipsia, e l'anno scorso gli incerti di tal genere hanno rappresentato un *deficit* di 100 talleri. Con 400 talleri, potrei vivere in Turingia altrettanto bene quanto a Lipsia col doppio perchè la vita è qui di un prezzo esorbitante.

« Debbo anche dare alla S. V. qualche informazione sulle mie attuali condizioni familiari. Morta la mia prima moglie, mi sono riammogliato a Köthen. Della mia prima unione mi restano tre maschi ed una femmina, come la S. V. potè constatare a Weimar, se ne serba memoria. Del secondo letto ho un figlio e due figlie. Il mio primogenito è *studiosus juris*, i due altri frequentano, l'uno *priman*, l'altro la *secundam classem;* la mia figlia primogenita è tuttora nubile. I figli nati dal mio secondo matrimonio sono ancora piccolini; il maggiore non ha che sei anni. Tutti sono musicisti nati così che nella stessa cerchia familiare mi è dato allestire concerti *vocaliter* ed *istrumentaliter;* e ciò è tanto più facile perchè mia moglie ha una pura voce di soprano e la mia figlia primogenita se la cava a tal riguardo benino.

« Mi considererei indelicato, importunando più lungamente la S. V. Faccio punto e sono della S. V. Ill.

il servo devoto e rispettoso
J. S. Bach.

Lipsia, *28 octobris* 1730 ».

vano ogni domenica una cantata concertante; solo le solennità maggiori, che duravano ognuna tre giorni, richiedevano al Cantor una più grave fatica (1).

Per l'esecuzione della musica sacra il Cantor disponeva del coro degli allievi della cappella, 55 membri all'incirca, di quattro musici comunali con i loro sostituti, e, in più, di violinisti ceduti per l'occasione dal Consiglio.

L'obbligo di fornire la musica all'Università, limitato però a poche feste annuali come il solenne conferimento delle lauree, era compito accessorio, stabilito dalla tradizione, se non legalmente annesso al posto. Tale incarico offriva al Cantor di S. Tommaso il grande vantaggio di metterlo a contatto con la studentesca amante della musica, chè, per antica usanza, gli studenti universitari, e specialmente gli ex alunni della scuola corale rinforzavano regolarmente il coro sia come cantori, sia come strumentisti. Oltre le esercitazioni e le prove, spettava al Cantor l'obbligo di impartire cinque ore settimanali di latino, ma di questo incarico Bach si sbarazzò dopo qualche anno, affidandolo, dietro indennizzo di 50 talleri, al Magister Petzold.

Tutto sommato dunque, la duplice attività di rettore e di insegnante non era troppo gravosa, e così distribuita

---

(1) Lo Spitta nota: « Le formalità del culto luterano in Sassonia avevano per base il rituale del duca Enrico, pubblicato nel 1540. Tale documento non aveva tanto lo scopo di ristabilire piena parità di culto in tutte le regioni ducali di quel tempo, quanto di indicare alcune norme fondamentali che le singole comunità avrebbero potuto modificare a seconda dei loro desideri e delle loro necessità. Questo il pensiero di Lutero, il quale, nel suo scritto sulla Messa tedesca (Wittenberg, 1526) afferma che ognuno può con cristiana libertà fare quell'uso che ritenga più opportuno delle sue istruzioni « come, dove, quando, e per quella durata che gli avvenimenti esigeranno ». ... I regolamenti per il servizio ecclesiastico luterano si presentano come una trasformazione della Messa cattolica, dalla quale molte regioni si staccarono più rapidamente e decisamente. A Lipsia invece le affinità fra i due riti, mantenutesi più a lungo, esistevano ancora ai tempi di Bach. Si trattava di cerimonie esteriori, quali, ad es., l'uso del campanello al momento della consacrazione del pane e del vino, di paramenti bianchi per i pastori e per i chierici, ecc., e, in particolar modo, della lingua latina ».

da lasciare ampio respiro per la composizione, chè, in questo come in altri Cantorati, si faceva grande assegnamento sul compositore, e non soltanto perchè le feste occasionali, i funerali, le nozze, richiedevano frequentemente musica nuova ed appropriata, ma perchè le circostanze del tempo e del luogo esigevano ogni volta speciali sermoni e particolari testi di cantate. Parroci e sovraintendenti dovevano creare annualmente nuovi testi poetici; ai Cantor l'obbligo di metterli in musica.

Questa speciale incombenza, così affine alla più spiccata fra le attitudini di Bach, avrebbe potuto consentirgli una esistenza serena nel suo ufficio di Lipsia, qualora i rapporti con l'ambiente fossero stati normali; ma normali non furono malauguratamente mai.

Nella lettera a Erdmann, ripetutamente menzionata, Bach dice di essersi deciso a malincuore alla conquista del posto di Lipsia, chè gli spiaceva divenire da maestro di cappella semplice Cantor; tant'è che nei ventisette anni di cantorato sempre egli si firmò « Director Musicae » e « Maestro di Cappella ». Quest'ultimo titolo gli venne conferito dalla corte di Weissenfels, subito dopo il suo trasloco a Lipsia.

### Decadenza del Cantorato

Quest'avversione al titolo di Cantor non era già vanitoso pregiudizio di grado, ma dipendeva dal fatto che il valore dei Cantorati tedeschi era, fin dal Seicento, grandemente scaduto. Fino a quel tempo la carica di Cantor di una grande città e di maestro di cappella di una media o grande corte avevano avuto la stessa importanza e gli stessi compiti; ma le cose mutarono di colpo con l'avvento della musica vocale accompagnata e dei cantori solisti. La vecchia arte fu sopraffatta dalla nuova.

È noto che in Italia, nei primi tempi della monodia accompagnata, ogniqualvolta un piccolo numero di madrigalisti si presentava in pubblico, veniva accolto da motteggi; nè migliore era la situazione in Germania. L'antica musica corale, che si cercava bandire dal concerto e dalla chiesa, doveva lottare per la propria esistenza e i suoi cantori davano l'impressione di figure di altri tempi.

Assurgono invece in gran favore gli organisti, quali rappresentanti della nuova arte di cui è parte principale la musica strumentale. Promotori di pubbliche esecuzioni musicali, essi dirigono nei piccoli e grandi centri i *Collegia musica* e il Cantor viene solo tollerato come forestiero. La loro accaparrante attività si estende al rifiorente *Sololied* con accompagnamento, e ovunque essi tentano, spesso con buon esito, di dare al compito del Cantor, perfino nella chiesa, una secondaria importanza. Tale rivalità passò finora inosservata agli studiosi, e tuttavia essa costituisce un fatto importante per la comprensione della storia musicale tedesca durante il Seicento e il Settecento.

In Arnstadt e in Mühlhausen Bach approfittò come organista di questa situazione di favore e potè quindi dirigere il coro e dedicarsi a comporre cantate; ma ora, in Lipsia, l'artista si trova menomato. In questa città, orgogliosa del suo spirito progressista, gli organisti si erano presto atteggiati ad araldi della nuova arte. Adam Krieger, della chiesa di S. Nicola, era diventato celebre compositore di *Lieder*; Melchior Hofmann, organista della nuova chiesa, aveva dato impulso all'opera di Lipsia e resa penosa la vita al vecchio Cantor di S. Tommaso, Kuhnau, coll'alienargli dal coro, per aggregarli al teatro, gli allievi migliori e perfino ragazzi non ancora « confirmati », non ancora ammessi, cioè, nel seno della chiesa. Mittag, che fu più tardi *Konrektor* ad Halle, ci fornisce queste notizie nella sua *Storia della scuola di Halle*, pubblicata nel 1748.

Il consiglio comunale aveva tollerato questi abusi perchè, al pari della così detta cittadinanza colta, simpatizzava con l'arte nuova. Morto Kuhnau, infatti, primo pensiero fu di affidare il Cantorato di S. Tommaso ad un rappresentante della nuova tendenza e, solo per il rifiuto di Teleman e di Graupner, partigiani entrambi della scuola italiana e celebri, il primo in Amburgo, il secondo in Darmstadt come compositore di opere, la carica venne affidata a Bach. « Poichè i migliori rifiutano », aveva osservato il capo del consiglio, Dr. Platz, nella seduta definitiva del 9 aprile, « accettiamo un mediocre ».

Bach venne dunque accolto a Lipsia come un minor male, come un ripiego; con lui parve del tutto tramontato il vagheggiato sogno di un Cantor riformista e moderno. Sospettato di misoneismo in tutte le sue azioni, in tutte le sue creazioni, non vi fu nessuna ragione per usargli particolari favori.

Altra circostanza gli fu fatale: il decadimento della cappella di S. Tommaso durante il rettorato, prolungatosi per quarant'anni, di Ernesti senior — Giovanni Enrico Ernesti — All'ordine del giorno erano le più gravi infrazioni alla disciplina da parte degli alunni, le soperchierie, le contese.

### Tristi vicende

Di tutto ciò Bach ebbe a soffrire; ma nel 1730, assunto al rettorato Matthias Gessner, un vecchio amico di Weimar, vennero i giorni migliori. Gessner, nel 12º capitolo delle *Institutiones* di Quintiliano, scritte durante l'esercizio del suo ufficio, esaltò il valore di Bach, sia come virtuoso, sia come Cantor in pagine di inestimabile pregio. Così egli conchiude: « Sono un grande ammiratore degli antichi, ma credo che il mio amico Bach racchiuda in sè molti uomini come Orfeo e venti cantori come Arione ».

Poi, nel 1734, a Gessner successe Ernesti junior. Questi seppe bensì dare nuovo impulso alla scuola, ma di natura brutale e despotico, constatando i danni che opera e concerto recavano allo studio ed alla scienza musicale, si inasprì a tal segno da divenire ostile alla musica. Così fu che anche Bach, a lungo andare, si disamorò del suo ufficio.

Le questioni di competenza fra rettore e Cantor non avevano tregua e ripetutamente Ernesti si rese colpevole nel violare i diritti di Bach. A sua insaputa egli assumeva o deponeva prefetti, accoglieva alunni senza prova d'ammissione, spadroneggiava nella scuola da vero tiranno, giungendo al punto di denunziare il suo Cantor ai magistrati.

Non fa meraviglia dunque se gli scritti bachiani del tempo non sieno altro che polemiche, ricorsi, querele. È del 1725 una petizione all'Elettore, nella quale Bach lotta per i suoi diritti come direttore della musica all'Università. Nel 1730, scrive a Erdmann sollecitando il vecchio amico a trovargli un posto a Danzica o altrove. Nel 1733 invia a Dresda il *Kyrie* e il *Gloria* della *Messa* in si min., supplicando che lo si voglia far titolare della cappella di corte poichè nel rettorato della musica a Lipsia gli toccano amarezze di ogni sorta.

Questa la triste vicenda di quel tempo. Certo si è che nella sua profonda amarezza Bach esagerò il proprio disagio. La famosa minuta del 25 agosto 1730 (Spitta, 2° vol., pag. 74), dove Bach informa il consiglio di Lipsia dell'insufficenza dei cantori e dei suonatori messi a sua disposizione per l'esecuzione della musica sacra, va intesa esclusivamente come una richiesta di aiuto in momentanea necessità. Che le circostanze non siano state sempre così penose lo provano le composizioni sacre scritte a Lipsia, e, in prima linea, le cantate per solista, chè solo un pazzo

avrebbe potuto scrivere pagine tanto complicate per un così deplorevole complesso di esecutori!

Le composizioni lipsiane dimostrano altresì che non mancò a Bach qualche sorriso della fortuna. Per quanto riguarda la sua famiglia egli stesso lo ammette nella nota lettera a Erdmann. La *Bauern* e la *Kaffeekantate* attestano com'egli avesse buoni amici e cordiali relazioni.

Nel 1729 S. Bach assume la direzione del collegio musicale studentesco Telemann, retto sino a quel tempo dall'organista Görner, e nel suo nuovo ufficio di direttore compone, oltre le due *suites* per orchestra in re magg. (num. 3 e num. 4), anche le grandi cantate profane che in diverse circostanze vennero eseguite come *Fackelserenaden* (Serenata delle fiaccole). Fra queste, *Der zufriedene gestellte Aeolus* (1725) è irrefutabile testimonianza dell'umore giocondo di Bach, di uno stato d'animo, anzi, pieno di folle e baldanzosa esuberanza.

Ci si chiede ora come potesse Bach essere profondamente infelice quando appunto creava la *Passione secondo S. Matteo*, la *Mèssa* in si min., il *Magnificat*, la prima parte dell'*Oratorio di Natale*; le cantate *Christ lag in Todesbanden; Ein feste Burg; Herr, gehe nicht ins Gericht; Wer da glaubet und getauft wird*; i mottetti *Singet dem Herrn; Jesu, meine Freude; Komm, Jesu komm*; la seconda parte del *Clavicembalo ben temperato*, le *Suites inglesi*. Sono queste le creazioni di un animo oppresso, o la potente espressione di una forza al disopra di tutte le terrene vicende? No, l'immensa produzione di cantate del quinquennio lipsiano, il valore di quasi tutte le opere di quel periodo ci vietano di pensare Bach un oppresso, un vinto.

Ma alla fine dovette egli pure arrendersi, e la cantata *Gott der Herr ist Sonn' und Schild* è la pietra miliare che segna l'inizio della sua rinunzia ad essere « voce clamante nel deserto ». Le successive cantate per coro rivelano

assai più la tecnica che lo spirito bachiano e le composizioni per organo *Schmücke dich*, fra le altre, hanno una tendenza alla rassegnazione.

Nel 1736 Bach abbandona la società musicale Telemann e, come Cantor di S. Tommaso, riduce la sua attività al minimo necessario. Colui che, nel 1723, aspirava alla candidatura con la *Johannespassion*, eseguisce ora nei vespri del venerdì santo le händeliane *Passioni secondo Luca* e *Giovanni*, opere degne di uno scolaretto o, tutt'al più, di un giovane cantore di Turingia.

Nel 1740 abbandonò anche la direzione del *Collegium musicum*.

## La morte

Si può desumere dal *Necrologio* di Mizler in quale atmosfera di grigia tristezza trascorrano gli ultimi anni lipsiani. All'unico episodio luminoso di quel tempo è dedicata una pagina completa, vale a dire metà dello spazio occupato dalla storia dell'intero periodo. Tale episodio è il viaggio del 1747 a Potsdam alla corte di Federico II, viaggio che fu l'origine di una fra le più artistiche creazioni bachiane *Das musikalische Opfer*, annunzio dell'*Arte della fuga*, l'ultimo grande lavoro rimasto incompiuto.

Il 28 luglio 1750, dopo aver lungamente sofferto per una malattia d'occhi che, dopo un'operazione vanamente tentata, lo condusse alla cecità, Bach moriva. Di sei figli di primo letto, gli sopravvissero Dorotea, Friedmann ed Emanuel; di tredici del secondo, due femmine e quattro maschi, il minore dei quali, Johann Christian, godette una stima duratura. La vedova Maddalena fu sepolta nel 1760 come *Almosenfrau* («ricoverata») e nel 1809 fu aperta una pubblica sottoscrizione, alla quale Beethoven

partecipò con zelo particolare, in favore della sua più giovane figlia, Regina.

L'eredità di Bach era borghesemente costituita. Risulta infatti dalle informazioni di Spitta che gli eredi si divisero denaro contante e oggetti preziosi per un valore di un migliaio e alcune centinaia di talleri, mentre la parte principale, una miniera, restò patrimonio comune. Si trovarono inoltre numerosi strumenti, fra i quali quattro cembali e parecchi ritratti del Maestro.

Fra questi il più noto è quello di Hausmann, riprodotto nel 1° vol. della grande edizione bachiana e attualmente proprietà della *Thomasschule* di Lipsia; ma più che al carattere di Bach, esso corrisponde ad un ideale fotografico («... e adesso, di grazia, sorrida! ») (1). Assai più vicina all'immagine che l'arte e la vita bachiana suscitano in noi, è la così detta incisione di Kütter, tanto caratteristica per l'espressione seria, altera, disdegnosa del volto, che anche Hausmann dovette almeno in qualche modo rispettare.

Della parte più preziosa dell'eredità bachiana, i manoscritti, non fu invece tenuto conto. Friedmann e Philipp Emanuel li sottrassero senza redigerne l'inventario e ambedue, Friedmann in particolare, non ne ebbero alcun rispetto. Gran fortuna dunque se ciò malgrado possediamo una parte abbastanza cospicua di manoscritti, e non è meno meraviglioso il fatto che queste opere siano poi divenute la pietra angolare di un nuovo sviluppo dell'arte sonora.

---

(1) Il ritratto di Hausmann, soppressi i ritocchi inopportuni, venne restaurato nel 1913.

## Capitolo V.

# LA FORTUNA

Solo ai nostri tempi la grandezza di S. Bach è in parte riconosciuta; a lui dobbiamo l'avviamento ad un magico, rigoglioso periodo dell'arte musicale. Il Settecento ignorò la miglior essenza di questo artista.

Poco conta se, dopo il trionfo su Marchand, egli fu stimato dai suoi contemporanei principe degli organisti e dei clavicembalisti, se con l'appellativo di « grande Bach » egli venne paragonato ad Orfeo e ad Arione, se il suo virtuosismo acquistò, attraverso racconti ed aneddoti, un non so che di mitico: il compositore non fu riconosciuto. Tutti gli scrittori, Gerber e Daniele Schubart compresi, discutendo la sua duplice attività artistica dànno il primato all'esecutore. Come compositore lo si accomuna a uomini quali Kegel, Kramer, Pfeifer, Röhmild, Stolzel o, tutt'al più, a Graun, Fasch, Telemann ed allo stesso figlio Philipp Emanuel.

### Incomprensione

Tale scarsa valutazione non dipese dal fatto che le opere bachiane furono stampate in troppo esiguo numero o insufficientemente diffuse; le cantate sacre, che Hiller ed altri facevano conoscere, offrivano materia sufficiente ad un equo giudizio. Questo misconoscimento lo si deve in parte alla diffusione di un nuovo gusto musicale, ma essenzialmente al fatto che Bach, come compositore di musica vocale, fu sempre estraneo alla scuola italiana,

scuola che, fin dai primordi del Seicento, decise della fortuna dei musicisti tedeschi; e poichè agli occhi di tali musicisti lo stile di Bach presentava più difetti che pregi e appariva gonfio, enfatico, J. Scheibe considerò Bach il « Lohenstein della musica » (1) e J. Hiller scrisse in margine alle composizioni sacre di lui queste parole: « È necessario trovare chi le apprezzi ».

Tale errato giudizio resta immutato fino all'Ottocento. Anche quando Bach, secondo l'opinione di Burney, è paragonato a Michelangelo, a Newton, a Dante, anche quando viene rilevata la profondità della scienza e della dottrina delle sue opere, quando si afferma che esse non mancano di un « certo senso d'arte », sempre, sotto la maschera della lode e della benevolenza, si cela l'antico rimprovero di Scheibe. L'ascesa dell'astro bachiano non poteva coincidere che con la decadenza della supremazia italiana.

Il primo e più importante movimento in favore di Bach cominciò verso il 1780. Fétis lo fa risalire alla gita che Mozart fece a Lipsia nel 1789. In quell'occasione, com'è noto, vennero eseguiti sotto la direzione di Doles alcuni mottetti bachiani, e la scena che si svolse nella *Thomasschule* fu descritta con drammatica vivacità da un testimonio, il Rochlitz, che attribuisce a quell'evento la sua conversione a Bach. Già assai prima del soggiorno di Mozart a Lipsia, l'atmosfera si era fatta più benevola verso la memoria di Bach. I notabili della « piccola Parigi », che durante la sua esistenza mai si erano curati di lui o l'avevano bistrattato, iscrissero nel 1781 il suo nome sul soffitto della nuova sala del *Gewandhaus* e il *Magazine* di Cramer (I, 130) lo pose due anni più tardi capolista dei *Matadors in der Tonkunst.* Anche Hiller nelle sue *Scene*

---

(1) Daniel Kaspar von Lohenstein, 1635-1683, autore di una raccolta di liriche scipite, e di sei tragedie volgari ed enfatiche.

*di vita* del 1786 parla di Bach in tono assai più opportuno di quanto non usasse vent'anni prima nelle sue *Notizie settimanali.*

Con Federico il Grande, i Tedeschi avevano ripreso coscienza del loro valore e di tale rivalutazione diedero segni manifesti anche nelle arti: nel teatro in particolare, con ripetuti tentativi di un teatro nazionale e con la rappresentazione delle opere di Schiller; in musica, con un rinnovato gusto per il *Lied* che, con l'appoggio dei poeti del *Göttinger Hainbund* e dei compositori della scuola berlinese, penetrò nuovamente fra il popolo e con la stessa forza che ai tempi di Lutero.

Trascinati da questa corrente, gli oratorii di Händel entrano trionfalmente in Germania. Due grandi maestri, Gluck e Haydn, affini a Bach, l'uno per il *pathos*, l'altro per la tecnica strumentale, vengono intanto ad aggiungersi alla schiera dei cultori delle grandi forme.

## Il culto degli allievi

Una falange di allievi e di allievi di allievi (i così detti *Enkelschüler*) fattasi sempre più numerosa, si adopera fervidamente per introdurre le opere clavicembalistiche nella musica da camera e nell'insegnamento e le cantate nella chiesa. Le numerosissime copie che ci sono conservate di mano di Altnikol, Hering, Kellner, Kittel, Kirnberger, Penzal e di altri discepoli lipsiani, copie che furono preziose anche se non costituiscono documenti irrefutabili per la grande edizione bachiana, ci permettono di credere che gli allievi di Bach cooperarono grandemente a diffondere l'opera del loro Maestro.

Alcune creazioni come il *Clavicembalo ben temperato*, i preludi ai corali per organo, il mottetto *Komm, Jesu,*

*komm* dovettero essere note e ricercate, se Forkel, nel 1801, afferma che in Germania ogni cantore, organista o direttore possiede qualche musica bachiana (1).

Ma questi amici di Bach non li dobbiamo cercare nelle grandi città dove anche gli allievi diretti, quali Homilius in Dresda e lo stesso figlio Philipp Emanuel in Amburgo, gli furono facilmente infedeli. Berlino sola fa eccezione. Protetta dalla corte, musicalmente libera ed indipendente, essa fondò sotto la guida di Kirnberger e Marpurg, e con l'aiuto dei loro scritti, una società bachiana assai influente che, all'occasione, escluse gelosamente dalla propria attività anche composizioni come quelle di Haydn.

Berlino fu dunque il centro che raccolse il maggior numero di manoscritti bachiani e, più tardi, grazie all'Accademia di canto, la rocca principale di quella musica. Tuttavia, siccome la maggioranza degli ammiratori di Bach viveva in piccole città della Sassonia e della Turingia, il primo importante movimento in suo favore si svolse dapprima silenzioso ed inavvertito. Ugualmente silenziosi ed inavvertiti furono gli inizi di altri fattori della cultura tedesca, come, per la musica, l'istituzione degli importanti *Collegia musica* e i loro concerti settimanali. Solo con l'*Allgemeine musikalische Zeitung*, fondata nel 1798 dalla casa Breitkopf e Härtel sotto la direzione di Friedrich Rochlitz, si schiude al movimento bachiano una sicura e più ricca sorgente.

Il periodico si occupa vivamente di Bach, riferisce delle frequenti esecuzioni delle sue opere nelle chiese di Lipsia e nei concerti dei *Thomaner*, indice una sottoscrizione per la figlia superstite. In tale circostanza Beethoven si dimostrò particolarmente solerte e commosso. Bach, che egli qualifica ora « un mare », ora « padre », ora « im-

---

(1) Lettera a Hofmeister e Kuhnel (*Allgemeine musikalische Zeitung*, 1873).

mortale Iddio dell'armonia », gli era noto fin dalla fanciullezza attraverso gli insegnamenti del suo maestro di Bonn, il sassone Neefe.

Ma fin dal suo sorgere l'*Allgemeine musikalische Zeitung* insiste sul carattere prettamente tedesco dell'artista considerandolo « l'Albrecht Dürer » della musica. La testimonianza più valida del carattere nazionale di quel primo movimento bachiano ci è fornita da Joh. Nikolaus Forkel, egli pure figlio della Turingia e direttore della musica nell'università di Gottinga, nel suo libro *Della vita, dell'arte e delle opere di S. Bach*, pubblicato nel 1802. Questa prima biografia, che segue le orme del modesto e tanto noto *Necrologio* di Mizler, è superata oggi di molto nella conoscenza dei fatti, ed è malsicura, sotto un certo aspetto, per la sua unilaterale esaltazione; ma l'energia con la quale essa afferma essere la produzione bachiana « patrimonio nazionale inestimabile », cui nessun altro popolo può contrapporre l'equivalente, fa di quest'opera un documento storico di immenso valore.

« Chi sottrae l'opera di Bach al rischio di venire alterata da copie erronee » — così si esprime Forkel nella prefazione — « e di andare gradatamente incontro all'oblio ed alla distruzione, quegli innalza all'Artista un imperituro ricordo e si rende benemerito della patria... Serbare la memoria di questo Grande, non è interesse artistico soltanto, ma nazionale ». Quanto cammino percorso in cinquant'anni dal giudizio di Scheibe!

Forkel, del resto, esprimeva nel suo entusiasmo un'idea che nel frattempo era stata praticamente attuata. Infatti, dallo stesso spirito patriottico che nel movimento librario del tempo animava uomini come Palm, Cotta, Goeschen, lanciando le prime edizioni di Goethe e di Schiller, era animata anche la maggioranza degli editori musicali tedeschi. Questo spirito portò alla edizione del *Günther von*

*Schwarzburg* di Holzbauer, dell'*Alceste* di Schweizer, dei *Singspiele* di Hiller e, nel 1800, suggerì a Breitkopf e Härtel il progetto di un'edizione completa delle opere di Mozart e di Haydn.

## Le edizioni

Dato questo indirizzo, anche un'edizione bachiana si annunciava prossima; tanto prossima che tre editori l'intrapresero contemporaneamente. Nel dicembre del 1800, Simrock in Bonn apre una sottoscrizione, in primo luogo per il *Clavicembalo ben temperato*; lo segue nel febbraio del 1801 H. G. Nägeli in Zurigo, annunciando una tanto bella quanto poco costosa edizione delle opere bachiane più eminenti; nello stesso tempo, Hofmeister e Kühnel in Lipsia annunciano le *Œuvres complètes* di S. Bach. Tre editori dunque precorrono di un mezzo secolo la *Bachgesellschaft*.

I fini che essi si prefiggono sono di diverso carattere: Simrock, avveduto, si rivendica piena libertà di azione; Nägeli, più positivo, distingue fra opera ed opera, vuol scegliere per il momento quei lavori che « a giudizio di numerosi competenti accreditati » sono di prima classe e di genere più elevato, disposto tuttavia, ove le richieste siano bastanti, ad accogliere anche « le reliquie di minor pregio del Santo della Musica ». Fatti che rivelano lo stato di fermento della critica bachiana di quel tempo, e i poco scientifici procedimenti editoriali.

Hofmeister e Kühnel, in apparenza, promettono l'edizione di tutte le opere, senza restrizione, ma intendono forse soltanto le opere strumentali; ad ogni modo si limitano alla pubblicazione di queste sole. Tale limitazione ha

un significato nella storia dell'arte bachiana: come compositore di opere vocali, Bach non godeva che scarsa considerazione.

Se fin dall'inizio dell'Ottocento si fosse curata un'edizione completa delle sue opere, molti manoscritti che in cinquant'anni andarono perduti si sarebbero salvati e colle ancor vive tradizioni, sulle quali la musica bachiana poteva fare assegnamento, l'attività dei compilatori avrebbe potuto svolgersi più largamente e in più favorevoli condizioni.

La *Thomasschule* di Lipsia possedeva allora, al dire di Rochlitz, quasi tutte le cantate, e alcuni vecchi allievi di Bach, ancora sopravviventi, e amici e conoscenti loro avrebbero forse saputo indicare ove si potesse rintracciare questo o quel pezzo.

Risulterebbe che fino ai primi anni dell'Ottocento i possessori di composizioni bachiane conservarono con discreta cura queste musiche di cui intuivano il valore; ma, malgrado Forkel e il movimento nazionale, con la morte degli eredi di primo grado, ne cominciò la dispersione. Nel periodo napoleonico, i giardinieri del boemo conte Spork chiudono le fenditure dei tronchi coi manoscritti originali della *Messa* in si min. e le botteghe dei pizzicagnoli e dei rigattieri diventano prezioso campo di esplorazione per i collezionisti di opere bachiane.

Fra il 1814 e il 1820 una schiera di oscuri musicisti (Schwenke, Polchau, Forkel, Schicht, Hauser), compra a prezzo irrisorio i manoscritti bachiani, e nel 1824 ancora, all'asta dell'eredità Schwenke in Amburgo, l'autografo del grande *Magnificat* è ceduto per sette marchi; la *Sinfonia* in mi b. di Mozart raggiunge un prezzo dieci volte maggiore. Dodici anni più tardi, Fétis ci narra che, volendo acquistare all'asta della biblioteca di Schicht alcuni manoscritti di Bach, dovette pagarli a peso d'oro.

Se nel 1800 il progetto di un'edizione bachiana fallì, lo si deve in parte alla malaugurata concorrenza dei tre editori. Nägeli, convinto di esserne stato il primo ideatore, se ne lagna pubblicamente e progetta *ipso-facto* una raccolta di « Capolavori da Frescobaldi a Reicha ». Per maggior varietà egli alterna ad un'opera di Bach quella di un altro autore o anche un intero fascicolo di autori diversi; così le due parti del *Clavicembalo ben temperato* (prezzo di sottoscrizione per ogni volume: 1 tallero e 12 gr.; prezzo di vendita: 3 talleri) vengono pubblicate con le *suites* per clavicembalo di Händel e i *Ricercari dei più antichi contrappuntisti.*

Anche due altre case editrici, una di Lipsia, l'altra di Bonn pubblicarono il *Clavicembalo ben temperato.* Rellstab narra che Goethe acquistò probabilmente un esemplare d'una di queste tre edizioni dando frequentemente a Schütz, il Cantor di Berka, l'incarico di eseguire al cembalo i preludi e le fughe bachiane; anche Mendelssohn fanciullo avrebbe sfogliato uno di questi esemplari.

Si procedeva, insomma, con cautela, attenendosi alle opere di più facile smercio; queste erano, già ai tempi di Bach, le composizioni strumentali. Dell'intera sua produzione vocale Bach, come s'è detto, non vide pubblicata che la *Ratswahlkantate* di Mühlhausen e le 24 melodie (discanto e basso) su testo dei canti spirituali del *Gesangbuch* di Schemelli (Lipsia, 1736); delle opere organistiche e clavicembalistiche, invece, i seguenti pezzi: 1° alcune variazioni in forma di canone sul *Lied* natalizio *Von Himmel hoch* per organo a due tastiere e pedale (Norimberga, 1723); 2° le quattro parti degli esercizi per clavicembalo, seguite dalle 30 così dette *Variazioni di Goldberg* (Norimberga, 1726-42); 3° *Das Musikalische Opfer* (Lipsia, 1747); 4° sei corali di genere diverso da suonarsi sull'organo a due tastiere e pedale (Zella, 1747). Della musica lasciata in

eredità, Marpurg fece inoltre stampare *L'arte della fuga* (1752, 2ª ediz.) e Philipp Emanuel, fra il 1765 e il 1769, 371 corali tratti dalle passioni e dalle cantate.

Nel frattempo, con gli stessi criteri, le pubblicazioni di musiche esclusivamente clavicembalistiche ed organistiche seguivano il loro corso; prime, fra queste, le opere didattiche, vale a dire le *Invenzioni* a due voci e le relative *Sinfonie* a tre voci (eventualmente con titoli liberamente scelti come: *Dix preludes à l'usage des commençants*); poi i lavori di più facile comprensione, come le *Suites Francesi* ed *Inglesi*, e, infine, singolarità contrappuntistiche ed altre opere nelle quali Bach appare l'artefice unico: le sonate per violino e cello senza accompagnamento e la *Fantasia cromatica.*

Nell'edizione delle opere organistiche i preludi ai corali sembrano aver trovata migliore accoglienza che non i preludi, le toccate e le fughe. Le passioni, le cantate, le messe, vale a dire la parte più poderosa e profonda della produzione bachiana, rimase inedita.

Molti competenti, fra i quali Forkel, riguardavano con tristezza all'indirizzo seguito in queste pubblicazioni, all'unilateralità, all'assenza di acume critico dell'attività editoriale. In questo senso si espresse anche nel 1807 l'*Allgemeine musikalische Zeitung* alludendo « all'entusiasmo manifestatosi improvvisamente tre anni prima per le composizioni clavicembalistiche di Bach », quasi che tale entusiasmo fosse venuto meno o tramontato.

Il numero degli editori di musica bachiana si era invece considerevolmente accresciuto e, caso significativo, figuravano fra questi i viennesi Steiner e Ried. Espansione geografica dunque, ma altresì una più profonda comprensione dell'arte di Bach e in un campo rimasto fino allora precluso.

Nel 1803, la casa Breitkopf e Härtel aveva pubblicato per la prima volta nel noto volume di Schicht, sei mot-

tetti bachiani, così che, dopo circa un secolo dall'edizione della *Cantata di Mühlhausen*, aveva finalmente inizio la pubblicazione delle opere vocali.

L'odierno mondo musicale non può rendersi conto di un simile fatto, ignorando che non si trattò già di una personale ingiustizia verso Bach, ma di un fenomeno di indole generale. Bach poteva dolersi che la pubblicazione de' suoi concerti strumentali non fosse avvenuta per unanime voto, ma non poteva pensare ad una edizione delle sue composizioni sacre vocali, anche se queste avessero meglio corrisposto all'imperante gusto del momento. Le *Chorkantaten*, per quante se ne potessero scrivere, non ebbero nel Settecento nè stampa nè smercio.

I noti cataloghi di Breitkopf e Härtel, che vanno dal 1672 al 1782, presentano annualmente numerose cantate umoristiche alla maniera della bachiana *Bauernkantate* e contengono altresì oratorî; ma per le ragioni già ripetutamente esposte, non vi figura un sol pezzo di musica evangelica ecclesiastica.

Edito da Simrok, appare nel 1811 il primo pezzo di musica sacra accompagnata, il *Magnificat*, che suscita meraviglia assai più che plauso. Reichardt si chiede ragione di certe difficoltà nella parte affidata alle trombe, ragione che noi stessi, non sappiamo, oggi, spiegare. Nel tempo trascorso dalla composizione alla pubblicazione di queste opere sacre era avvenuto nella musica un certo rivolgimento; l'orchestra si era trasformata e, in parte, semplificata; lo stile vocale bachiano appariva difficile e del tutto inusitato.

Immediata conseguenza di questo stato di cose, fu una nuova sospensione della pubblicazione delle opere vocali di Bach, pubblicazione ripresa poi nel 1818 con rinnovato fervore.

Durante la celebrazione della Riforma fu esumata la celebre fra tutte le cantate, *Ein feste Burg*, ma solo nel 1824 il capolavoro ci è offerto in un'edizione genuina. Nel 1819 Schicht, redattore della casa Breitkopf e Härtel, pubblica in sostituzione all'*Ich lasse dich nicht*, ormai non più attribuito a Bach, il mottetto *Lob, Ehr und Weisheit*. Nello stesso tempo il Cantor Samuel Döring stampa (1) in Altenburg, un altro mottetto a otto voci: *Jauchzet dem Herrn*, che, a quanto egli assicura, ripetutamente gli venne richiesto per esser copiato e che, più tardi, si rivelò ugualmente apocrifo.

Già nel 1805 una *Messa a due cori* di Philipp Emanuel Bach, erroneamente stampata sotto il nome di Sebastiano, è accolta dalla *Allgemeine musikalische Zeitung* con « trepida ammirazione »; ma per quanto considerata nel 1814 ancora modello di arte sacra bachiana, essa non reca tracce dello stile paterno. Basti ciò a dimostrare come Bach fosse, fra i classici viennesi, un valore del tutto sconosciuto.

Nel 1818 Simrok pubblica la piccola *Messa* in la magg. col sottotitolo di « Prima Messa », evidentemente con l'intenzione di farla seguire da altre; nello stesso anno, stupefacente caso di concorrenza fra due editori, Nägeli, e nuovamente Simrok, annunciano la pubblicazione della *Messa* in si minore. Si fa allora gran parlare della celebrità dell'opera, celebrità dovuta ai vecchi cantori di S. Tommaso che ne avevano eseguito qualche brano sotto la direzione dello stesso Bach; in letteratura non esiste infatti altra testimonianza che quella contenuta nell'*Elogio dell'armonia* di Ebelin.

Con ciò il primo grande movimento bachiano toccò l'apogeo e vide insieme la sua fine, chè il tentativo nazio-

(1) Ed. Pollmann, Lipsia.

nale di ridar vita all'opera di un artista così prettamente tedesco, doveva fatalmente venir meno dopo i rescritti di Carlsbad (1).

Tuttavia questa iniziativa non era stata infruttuosa poichè aveva guadagnato alla causa bachiana anche ambienti d'oltre confine. L'*Allgemeine musikalische Zeitung*, nel 1818, informa che tanto in Francia quanto in Inghilterra le opere clavicembalistiche vengono eseguite con certo fervore, e, aggiunge, «*perfino dalle signore*». Sieber a Parigi stampa una bellissima edizione del *Clavicembalo ben temperato* e altri editori della città, Sanet e Co., Richault, Pleyel, Nadermann, Aulagnier, pubblicano numerose opere per strumenti solisti.

Fin dal 1760, nella cerchia degli organisti di Londra, ove il figlio detrattore qualifica il padre «vecchia parrucca» (*The old wig*), gli amici sembrano più numerosi (2); sono fra i più fervidi Fred. Collmann e Sam. Wesley.

Collmann, nel 1799, prepara un'edizione del *Clavicembalo ben temperato*, interessante non solo perchè essa è la prima stampa dell'opera, ma anche per le varianti in essa indicate. Wesley — che nel suo entusiasmo chiama il veneratissimo Maestro unicamente «The Mann» — si fa iniziatore di una lega bachiana, di Bach-Recitals, di una traduzione inglese della *Biografia* di Forkel, e indìce una sottoscrizione per un'edizione inglese dell'*Opera omnia* di Bach.

Il movimento bachiano intensificò a tal segno il culto per il Maestro e l'interesse per la sua opera, che nel 1818 si progettò di erigergli un monumento funerario; le spese

---

(1) O *conferenze di Carlsbad* in cui, l'anno 1819, da un congresso di ministri tedeschi fu stabilita la sorveglianza delle università, una più rigorosa censura della stampa e la nomina di una commissione centrale inquirente contro le mene rivoluzionarie. N. d. T.

(2) *Musical Times*, 1896.

dovevano essere coperte dai proventi della pubblicazione della *Messa* in si min. e anche Döring aveva destinati allo stesso scopo i proventi degli annunciati mottetti.

La tomba di S. Bach era dunque ancor nota nel 1818. Invece, quando nel 1835 R. Schumann ne fece ricerca al cimitero di S. Giovanni, gli fu risposto dal guardiano: « Sono tanti i Bach! ».

Ma la *Messa* in si min. non venne pubblicata e nel periodo di sosta che seguì agli entusiasmi del 1818, Bach, come compositore di musica vocale, fu del tutto negletto; le edizioni di musiche per cembalo e per organo seguirono, sebbene con più lento ritmo, il loro corso, ma alla cantata *Ein feste Burg*, alla *Messa* in la magg., ai mottetti non seguirono altre partiture vocali. I cori della chiesa si attennero ad Haydn, Mozart, Naumann, Neukomm, ai due Weinlig, a Klein, Schicht, Bergt, Schnabel. I *Festivals* musicali, allora appunto in fiore, esclusero per un ventennio dalla loro attività ogni opera di Bach e, tutt'al più, qualche giovane società ne eseguì i corali.

### Le esecuzioni

La sola *Singakademie* di Berlino diede prova di maggiore audacia; già nel 1794, sotto la direzione di Zelter, essa aveva studiato occasionalmente mottetti di Bach, e tentata in ristretta cerchia l'esecuzione di alcuni brani di cantate; ma Zelter stesso parve dubbioso circa l'impressione che tali musiche vocali potevano produrre (1). Nell'autunno del 1829, dopo un'esecuzione del mottetto *Singet dem Herrn*, egli scrive nel suo diario: « Alcuni uditori si comportarono come se fosse loro molto piaciuto! » L'os-

(1) M. Blumner, *Storia della Singakademie di Berlino*, 1891.

servazione, doppiamente singolare, prova che Zelter si era schierato in cuor suo dalla parte degli Italiani contro Bach. Se v'è opera vocale, che di primo acchito riveli chiaramente la forza e la grandezza bachiana, questa è senza dubbio, ove l'esecuzione sia diligente e vibrante, il mottetto *Singet dem Herrn.*

La maliziosa osservazione di Zelter cadeva poi in un tempo in cui, grazie ad una coraggiosa iniziativa, lo stagnante movimento bachiano era entrato in una nuova fase, per cui vedeva il suo avvenire definitivamente assicurato. Alludiamo alla nota esecuzione della *Passione secondo S. Matteo*, svoltasi l'11 marzo 1829 a Berlino, sotto la direzione di Felix Mendelsson Bartholdy.

Assai più audace del suo maestro Zelter, Mendelssohn volle sperimentare la vitalità della musica vocale bachiana con l'esecuzione di un'opera, dove profonda potenza drammatica, schietto carattere popolare protestante, somma originalità creatrice, si fondessero con le artificiose forme rappresentative del rococò, ormai incomprensibili. Lo guidava in questo suo intento, oltre un particolare buon gusto e un'esatta perspicacia musicale, lo spirito del romanticismo che alitava su tutta la Germania, quello stesso spirito che diede vita ai *Monumenta Germaniae* e ci restituì la *Canzone dei Nibelunghi*, che, distraendo lo sguardo dall'arte e dalla scienza del giorno, lo riportava verso il passato.

Nessuna città ebbe dal romanticismo più vivo impulso alla vita musicale quanto Berlino, dove il principe ereditario Fried. Wilhelm IV se n'era fatto promotore. Quivi era avvenuto l'incontro fra Karl von Winterfeld e Johann Eccard e il *Freischütz* di Weber aveva trionfato dell'onnipotente Spontini e del suo preteso esotismo; qui, sotto il duplice usbergo delle aspirazioni nazionali e romantiche, l'esecuzione della *Passione secondo S. Matteo* era assurta

ad un significato che in nessun'altra città tedesca avrebbe potuto raggiungere.

Nel 1828, a Francoforte, un'esecuzione del Credo della *Messa* in si min. — che Scheibe, il fondatore del *Cäcilienverein*, aveva udito per la prima volta a Zurigo presso Nägeli — non lascia tracce di sè; a Berlino invece la *Matthäuspassion* rivela un nuovo Bach, un Maestro ben più grande di quello che il suo tempo presentisse.

Anche la stampa berlinese ebbe in questo successo una parte degna di lode. Ad eccezione di Rellstab, che se ne valse per inneggiare a Spontini, come ad artista tanto più esperto, tutti i più influenti giornali cittadini dettero a Mendelssohn un validissimo appoggio. Marx, nell'*Allgemeine musikalische Zeitung*, tornò non meno di nove volte sull'argomento, affermando poi in una prefazione che con la *Passione secondo S. Matteo* si iniziava « una nuova èra per la musica ».

Poche città dapprima seguirono l'esempio di Berlino: Francoforte, Stettin, Breslavia, Königsberg, Dresda; ma i resoconti dell' esecuzione della *Matthäuspassion* sono oltremodo interessanti perchè ci dimostrano in quanta considerazione fosse tenuta allora l'arte di S. Bach. A Dresda e a Francoforte si conservava ancora in parte l'antica tradizione circa l'esatto allestimento di quest'opera.

Dalle descrizioni di Theodor Mosewius di Breslavia, risulta che lo stile vocale bachiano presentava agli esecutori difficoltà oggi nuovamente superate.

In Königsberg, dove pure *Ein feste Burg* era già nota per merito del maestro Saemann, parte del pubblico disertò la chiesa dopo la prima metà della cantata, mentre altri la qualificarono « anticaglia fuori uso ».

Nel 1830, Schlesinger pubblicò a Berlino la partitura della *Matthäuspassion* redatta da Marx. In essa il basso cifrato è abbandonato e con questo ed altri arbitrii con-

trari alla retta comprensione dell'arte bachiana, si stabilisce una prassi assolutamente errata; tra l'altro, le meschine riduzioni per piano, che rendono insipidi molti pezzi vocali e portano a fraintendere le rette sonorità bachiane. E tuttavia questa edizione di Schlesinger è prova consolante che, dopo l'esecuzione di Mendelssohn, le opere di Bach ricominciavano a pubblicarsi.

Nello stesso 1830, Simrock stampa sei cantate; fra queste, *Du Hirte Israels; Herr, gehe nicht ins Gericht* e l'*Actus tragicus*. Segue, nel 1831, Trautwein con un'edizione della *Passione secondo S. Giovanni*. Contemporaneamente Breitkopf e Härtel ristampano i corali a quattro voci e annunziano una nuova edizione del *Musikalische Opfer*. Compaiono inoltre tre altre edizioni del *Clavicembalo ben temperato*; Peters continua la sua edizione completa con nove fascicoli; Haslinger, in Vienna, inizia un'edizione di tutte le composizioni per organo e a lui si unisce Marx con tre fascicoli di pezzi per organo, sconosciuti.

Nel campo della musica vocale, Nägeli iniziò nel 1833 la stampa del *Kyrie* e del *Gloria* della *Messa* in si min.; purtroppo quest'edizione è piena di errori e inservibile. Diabelli e Rochlitz pubblicano nel 1836 e nel 1838 brani delle cantate: *Mache dich mein Geist bereit* e *Mit Fried' und Freud' ich fahr dahin*. La *Bauernkantate* e la *Kaffeekantate*, edite da Dehn, coronano l'animata ripresa editoriale, cui fu sprone l'esecuzione della *Matthäuspassion*.

Fra le istituzioni corali e concertistiche che furono prime a presentare la *Matthäuspassion* e che continuarono poi a promuovere zelantemente le esecuzioni bachiane sono: la *Singakademie* di Berlino, il *Cäcilienverein* di Francoforte e la *Singakademie* di Breslavia. Ognuna di queste tre società pubblicò la propria storia e da questa risulta che a Berlino e a Breslavia la *Matthäuspassion*

trovò ampio consenso, mentre a Francoforte essa non potè affermarsi che a stento.

Anche l'esecuzione della *Passione secondo S. Giovanni* viene ora tentata; a Francoforte la si eseguisce con le prime tre parti della *Messa* in si min.; a Berlino, nel 1835, sotto la direzione di Karl. Friedrich Rungenhagen, unitamente alla intera Messa, mutilata però nelle singole parti. Blumer informa che molti cantanti, giudicando l'impresa inutile, rifiutarono il loro concorso.

Numerose altre testimonianze potrebbero dimostrare che anche con il nuovo movimento bachiano l'avvenire delle opere di Bach non era assicurato e che ad ogni modo le masse non ne erano state conquistate. Prima come poi le sorti del Maestro rimasero affidate ad una ristretta cerchia di ammiratori, fattasi tuttavia più numerosa dopo l'esecuzione della *Matthäuspassion*. Da questa cerchia, poco tempo dopo la morte di Zelter, nasce per la prima volta il pensiero di costituire una vera e propria società bachiana. Nepomuk Schelbe esprime quest'idea in una lettera a Franz Hauser, proponendo di unirsi a lui e ad altri musicisti, fra i quali Moritz Hauptmann, per una pubblicazione in serie non periodica, presso Breitkopf e Härtel, di tutte le opere bachiane. Breitkopf, Hauser e Hauptmann sono dunque i validi sostegni della futura *Bachgesellschaft*, ma perchè essa possa prender vita occorrono diciott'anni ancora di silenzio, anni di ansie per gli ammiratori di Bach.

In questo periodo di crisi Felix Mendelssohn continuò ad essere il più insigne araldo del Maestro; lo si desume assai più che dalle sue lettere pubblicate, dalla corrispondenza, tuttora inedita, ch'egli ebbe con Hauser. Ma il suo apostolato si esplicò soprattutto nell'attività come direttore di orchestra, chè per il primo egli seppe imporre alla Germania cattolica, al *Singverein* di Düsseldorf e ai

*Festivals* musicali renani il massimo esponente della musica sacra protestante. Grazie a F. Mendelssohn, Lipsia ebbe l'esecuzione della *Passione secondo S. Matteo*, della *Messa* in si min., di cantate e concerti e, ancora, della *Suite orchestrale* in re.

Gli facilitarono il compito con i loro scritti Robert Schumann, Theodor Mosewius, Karl von Winterfeld e W. Siegfried Dehn, autore del libro *Über die Reinheit der Tonkunst*; ma nè le *suites* orchestrali, nè la musica da camera, nè i concerti per i quali Mendelssohn aveva lottato poterono diffondersi. Solo le composizioni vocali trovarono qualche favore nella Germania del Nord e alcune cantate furono eseguite a Lubecca, Aurich, Emden, Hannover; il Cantor di S. Tommaso Hauptmann a Lipsia, Mosewius in Breslavia, si fecero validi sostenitori della musica sacra bachiana. Fu tutto.

Le nuove stampe del 1840 si limitano all'imperfetta pubblicazione di quattro cantate edite da Erhardt Schmidt, alla seconda parte della *Messa* in si min., edita, come la prima, da Simrok e pressochè inservibile, ad una nuova edizione delle sonate per violino senza accompagnamento, curata da F. David, e ad un fascicolo di corali per organo, raccolti da Mendelssohn per la casa Breitkopf e Härtel.

Tanto esiguo numero di pubblicazioni lasciava supporre un totale disinteresse da parte degli editori. Fu allora che gli amici convinti del Maestro, dolenti per lo scarso consenso raccolto dalla sua arte, si persuasero della necessità di una pubblicazione integrale delle opere bachiane (« Das ganze Bach muss es sein »). La fiducia che, presentate genuine e nella loro piena integrità esse dovessero trionfare, spronò in un nuovo momento di crisi la schiera dei più fedeli all'ideale e rischiosa impresa di promuoverne un'edizione completa.

## Le " società bachiane „

L'unità della Germania si annunciava prossima; nello Schlewig-Holstein si combatteva per la grandezza della patria. La fondazione della *Bachgesellschaft*, avvenuta in occasione del centenario della morte di S. Bach, stupì il mondo musicale.

La preparazione di questo avvenimento venne tenuta segreta e il merito principale della riuscita della società spetta al filologo Otto Jahn, allora professore a Lipsia e più tardi biografo di Mozart, il quale stese gli statuti, cercò i redattori e iniziò i primi lavori.

La direzione dell'impresa venne ufficialmente affidata a un direttorio di cinque membri, che dovevano essere musicisti di Lipsia, ma occorsero cinquant'anni prima che la società potesse assolvere il suo compito di « pubblicare tutte le opere di Bach, che per sicura tradizione e indagine critica fossero riconosciute sue, in un'edizione completa e monumentale ».

Enormi furono le difficoltà interne ed esterne. Le difficoltà interne nacquero soprattutto dal fatto che la *Bachgesellschaft*, per non perder tempo, iniziò la sua attività senza un piano di lavoro prestabilito e che, per decenni, essa dovette vivere press'a poco alla giornata. Unica base, unico vasto lavoro preliminare fu un catalogo di autografi di Bach e di copie contemporanee presentato da Franz Hauser, allora celebre baritono e poi direttore del conservatorio di Monaco.

Le difficoltà esterne derivarono invece dal fatto che la società raggiunse molto tardi il numero richiesto di circa 400 soci, i quali, mediante il contributo di 5 talleri, dovevano ricevere ogni anno un volume dell'opera bachiana.

L'*élite* musicale fu da principio scarsamente rappresentata; Hans Bülow stesso, malgrado il suo noto gioco di parole, Bach-Beethoven-Brahms, non fu membro della società; invece, fra gli aderenti al partito neo-tedesco, Franz Listz si acquistò speciali benemerenze conquistandole principi e corti.

Ma fu dalla corte e dal Ministero prussiano della P. I. che la *Bachgesellschaft* ebbe l'appoggio che decise della sua esistenza e che le concesse di raggiungere il suo scopo.

Il numero delle opere pubblicate corrispose in complesso all'aspettativa. Maggior danno ebbe la cantata sacra, poichè solo i due terzi della produzione bachiana di cantate poterono essere stampati. Secondo l'elenco presentato da Mizler nel *Necrologio* risulterebbe che anche buona parte degli oratorî andò perduta.

L'influenza che l'intera edizione bachiana esercitò sulla cultura musicale è di eccezionale importanza. Da 50 anni infatti, le *Passioni* di Bach fanno parte delle manifestazioni stabili della settimana santa, non solo nelle grandi, ma anche nelle minori città e persino in piccoli centri e villaggi se ne tenta l'esecuzione. Le migliori istituzioni corali hanno nel loro repertorio le cantate, e numerose società bachiane vengono espressamente fondate per eseguirle; nessuno, oggi, potrebbe concepire programmi concertistici in cui il nome di Bach non fosse rappresentato. Anche la composizione reca forti tracce della sua arte; per essa rivive la *suite* per piano e orchestra e il concerto moderno si avvicina alla teoria bachiana della parità fra « tutti » e « solo ». Lo spirito liturgico della sua musica sacra ha influenzato una serie di piccoli oratorî, che tentano di accostarsi all'arte vocale di Bach (fra i migliori son quelli di Herzogenberg).

Ma più importante di questa imitazione di determinate forme è la profonda influenza che le opere del Maestro

ebbero sulla composizione moderna, tanto da portarla ad una riforma dello stile polifonico quale già riscontriamo nelle creazioni di Schumann e di Mendelssohn. L'edizione bachiana ha però considerevolmente accresciuto il numero dei cultori della polifonia, soprattutto dal momento in cui Wagner aderì a questa forma d'arte, rivendicando dall'alto della scena, come un tempo A. Scarlatti e J.-Ph. Rameau, il supremo privilegio della musica di esprimere in un solo anelito, di fondere in un tutto espressivo ed indissolubile i simultanei moti dell'animo.

Nella moderna musica strumentale, fino a Strauss ed a Reger, tutti i più grandi talenti, senza distinzione di tendenze, sono, sotto questo aspetto, discepoli di Bach; e tuttavia il principio polifonico, la maniera largamente invalsa di imitare ed invertire i temi, costituiscono un pericolo di cui già si riscontrano segni manifesti specialmente nell'opera.

Il movimento bachiano, frutto di una silenziosa preparazione, penetrò nella pubblica educazione musicale solo attraverso grandi difficoltà; ragione per cui, anche nel futuro, una salda ed indipendente schiera di studiosi dovrà lottare energicamente perchè l'arte di S. Bach si affermi patrimonio universale.

A tal fine, nel momento in cui l'antica *Bachgesellschaft* aveva esaurito il suo compito, venne fondata la nuova società bachiana con sede in Lipsia. Numerosi compiti di ordine pratico e scientifico le incombono; primissimo, quello di procedere ad una critica severa al disopra dei contrasti creati dalla esagerata esaltazione e dalla inevitabile svalutazione dell'opera bachiana.

## Gli ulteriori studi

Occorrono lavori illustrativi per poter distinguere la parte somma ed incomparabile delle creazioni bachiane, da quella che è invece pari, se non inferiore, alle creazioni dei suoi contemporanei e che non può quindi essere additata a modello in nessun tempo.

Questa indagine critica, questa classificazione delle opere, si impongono più fortemente nei riguardi della musica vocale.

Altri aspetti della questione bachiana tuttora oscuri sono quelli che riguardano in ispecie gli studi di Bach e i modelli ai quali egli attinse, l'ordine cronologico, l'autenticità o non autenticità delle opere. S'affaccia in seguito il problema della esatta realizzazione delle sue creazioni. In questo campo brancoliamo ancora nell'approssimativo, ma il fatto che la musica di Bach riesca ancora ad imporsi, malgrado tanti bistrattamenti, è la testimonianza più significativa della sua energia vitale.

Noi non sappiamo ancora offrire all'arte bachiana la cornice che le si conviene, le neghiamo i mezzi materiali sui quali l'autore dovette fare assegnamento. Molto si potrà migliorare; ma vi è una parte della sua opera, le cantate, egualmente inadatta al concerto ed alla odierna liturgia, a cui sarà sempre negato di raggiungere una piena efficacia.

Nei riguardi della musica strumentale si potrà col tempo pervenire, almeno parzialmente, alla meta, se verrà ripristinato il clavicordo, unico strumento atto a rendere il poetico fascino sonoro delle composizioni clavicembalistiche, e se si provvederà ad una adeguata concertazione delle opere create per un più ricco complesso strumentale.

Vasto compito, dunque, quello che Bach affida al futuro, buona parte del quale già fu assolto con la fondazione della nuova *Bachgesellschaft*, con l'organizzazione di piccoli e grandi *Festivals* e con pubblicazioni annuali (riduzioni per piano, elaborazioni pratiche, ecc.), delle quali, dal 1904, fa parte un annuario (*Bachjahrbuch*).

Tuttavia noi dobbiamo tener desta la fiamma dell'interesse per S. Bach offrendo larga accoglienza nella nostra musica da camera al *Clavicembalo ben temperato*, alle *Suites inglesi e francesi* e, anzitutto, ai piccoli preludi ai corali, gemme preziose del suo cuore profondo, tuttora insufficientemente apprezzate. Nel campo della musica vocale le cantate per soli richiederanno più solerte ed energico interessamento.

In tal modo ogni appassionato della musica può, secondo le proprie forze, cooperare alla causa bachiana ricevendone intimo, pronto, sicuro compenso. Giacchè S. Bach è per i suoi discepoli fonte di elevazione e di gioia e, anche per questo, grandissimo fra i grandi.

---

# INDICE